

~~Nr 838.~~

PODSTAWY
KULTURY ESTETYCZNEJ



WIEDZA I ŻYCIE

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU

NAUKOWO-LITERACKIEGO W ŁWOWIE



Serya III. — Tom VIII.



ŁWÓW

NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA

WARSZAWA

KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE I SPÓŁKA

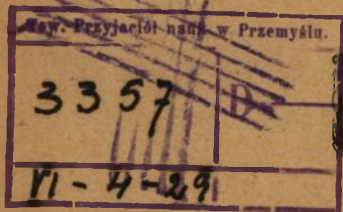
1906

MORRIS — SIZERANNE — RÉE



PODSTAWY KULTURY ESTETYCZNEJ

WILIAM MORRIS: SZTUKA A PIĘ-
KNOŚĆ ZIEMI. □ ROBERT DE LA
SIZERANNE: WIĘZIENIA SZTUKI.
□ JAN RÉE: O WARUNKACH PIĘ-
KNA W SZTUCE STOSOWANEJ. □



LWÓW

NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA

WARSZAWA

KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE I SPÓŁKA

1906

Handwritten mark or signature in the bottom right corner.

A-19341



BIBLIOTEKA
UMCS
LUBLIN

Kult. 1

K. 1160/56/1488

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SP.

Od Wydawców.

Pod wspólnym tytułem »Podstawy kultury estetycznej« wydajemy dziś trzy rozprawy dotyczące trzech kwestyj zasadniczych. Podczas gdy kulturę estetyczną uważa się pospolicie za przywilej nielicznej garstki wybranych, chce ją William Morris uczynić dobrem pospolitem, uszlachetnić za jej pomocą typ człowieka i dać ją za podwalinę doskonalszemu społeczeństwu. Tak samo jak przeciw podmiotowemu, zwraca się on dalej i przeciw przedmiotowemu zacieśnieniu pojęcia estetycznej kultury. Nie zamyka się ona w zamiłowaniu przedmiotów sztuki, w dyletantyzmie i martwym kolekcjonerstwie; siedzibą

jej nie są prywatne zbiory i publiczne muzea, do których chronimy się w dniu świąteczne przed chłodnym oddechem życia codziennego; polem jej działania jest świat cały, jej zadaniem odrodzić i uszlachetnić postać ziemi.

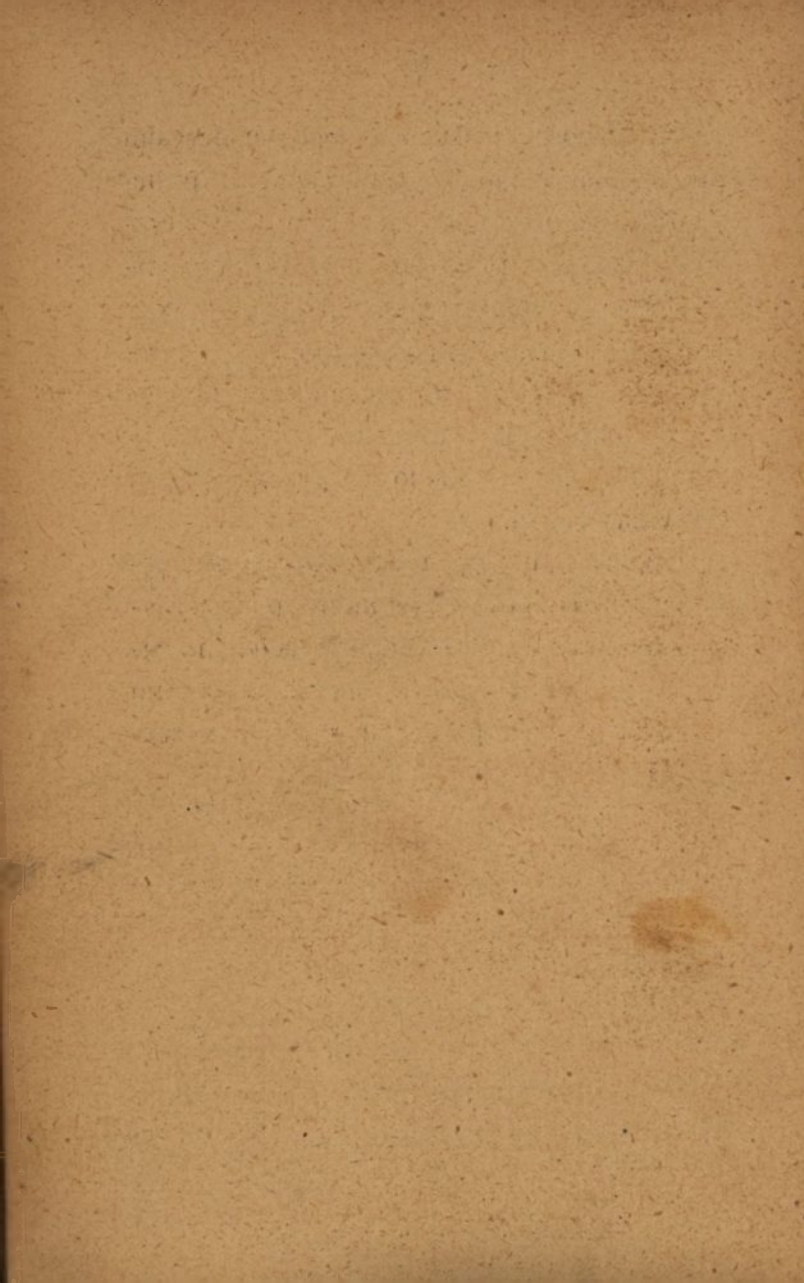
Z rozprawą Morrisa łączy się ideowo praca de la Sizeranne'a. Treścią jej jest zadanie sztuki w całokształcie przedmiotowej estetycznej kultury. Sztuka ma upiększać ziemię, ma mieć bezpośrednią łączność z życiem. Kolekcyonizm jest negacją żywej estetycznej potrzeby, jest ucieczką od życia, estetycznym dekadentyzmem; muzea są grobami sztuki.

Trzecia rozprawa, profesora Rée, dotyczy sztuki stosowanej. Jeśli kultura estetyczna polega na upiększaniu wszystkiego naokoło siebie, to niewątpliwie pierwszorzędne dla niej ma znaczenie uszlachetnienie przez piękno przedmiotów codziennego użytku. Filisterstwo burżuazyjne znieprawilo w szczególności tę dziedzinę sztuki. Nie potrzeba estetyczna, ale konwenans, próżność, chęć nadania sobie po-

zorów równości z klasami lepiej materyalnie uposażonemi, stanowią przeważnie o postaci i zdobieniu przedmiotów, którymi się przeciętny dzisiejszy człowiek otacza. W tych warunkach, zalani tandetą rozrzucaną przez podaż, zatraciliśmy zmysł piękna w tej dziedzinie. Rieczona rozprawa pomaga nam odnaleść podstawy tego piękna w czynnikach zasadniczych, w zgodności z materiałem i przeznaczeniem.

Spodziewamy się, że książka znajdzie chętnych czytelników i przyniesie pożytek. Zamierzaniem naszym jest wydać w niedługim czasie dalszą seryę rozpraw, omawiających inne podstawowe zagadnienia kultury estetycznej

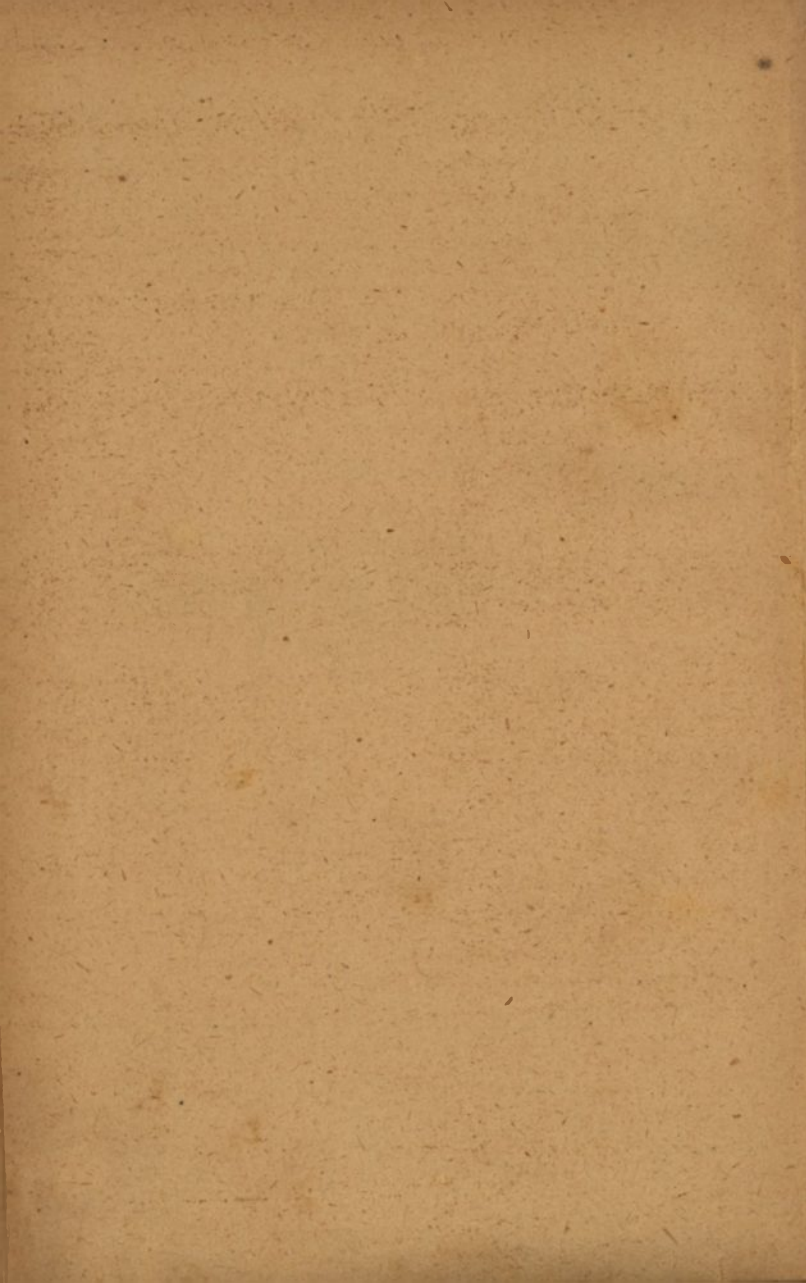
jgp.



WILLIAM MORRIS

SZTUKA A PIĘKNOŚĆ ZIEMI

(Z ANGIELSKIEGO)



Znajdujemy się tutaj pośród ludności zajmującej się rzemiosłem garncarskim, o którym śmiało rzec można, że jest najstarszem na świecie. To rzemiosło wzbudza moje najżywsze zainteresowanie, bo zdaje mi się, że niema mu równego, z wyjątkiem szlachetnej sztuki budowania domów. Mówię do pracowitego odłamu ludności, który zajmuje się wytwarzaniem przedmiotów tak bardzo ważnych dla gospodarstwa, ale zwracam się też zarazem do szkoły przemysłowej. Jest to jedna z instytucji, w całym kraju przywołanych do życia wówczas, gdy odczuto rozłam między dwoma pierwiastkami, wspólnie wytwarzającymi to wszystko, co określamy mianem sztuki stosowanej; mianowicie między pierwiastkiem artystycznym i utylitarnym.

Spodziewam się, że z tego, co dziś wieczorem może wypowiem, nikt nie zechce wyciągnąć wniosku, że niedoceniłam ważności takich zakładów naukowych. Przeciwnie, uważam je za konieczne, o ile nie zechcemy zupełnie zrezygnować z usiłowań połączenia piękna i użyteczności.

Nikt może bardziej ode mnie nie jest przekonany o ważności sztuki garncarskiej; lecz mimo, że nie zaniedbywałem jej studjum ze stanowiska artystycznego i historii sztuki, nie uważam za swój obowiązek, panowie, by waszą właśnie sztukę przedewszystkiem uwzględniać w swoim wykładzie. Bynajmniej nie dlatego, że jej techniczną stronę znam tylko o tyle, o ile wydało mi się koniecznem do zrozumienia jej ze stanowiska historii sztuki; raczej z tego powodu, że jak rzeczy dziś stoją, nie potrafiłbym traktować oddzielnie jednej sztuki dekoratywnej od drugiej.

Wyobrażam sobie, że nie zajmie to panów zbyt wiele, a tem mniej ich pouczy, jeżeli będę tu powtarzał ogólne reguły rysunku, obowiązujące w sztuce stosowanej. Wszak zaraz po założeniu tych szkół, nauczyciele wasi przedstawili te reguły w formie jasnej i wystarczającej i zdaje mi się, że przynajmniej w teorii są one na ogół przyjęte. Uważam natomiast za właściwy swój obowiązek, mówić panom o pewnych rzeczach, niewychodzących mi nigdy z myśli; o pewnych spostrzeżeniach, odnoszących się do położenia i przyszłości wszystkich gałęzi sztuki, których zaniedbywanie mogłoby istotnie spowodować niezwykły stan rzeczy. Mianowicie taki stan, w którymby garncarze przestali umieszczać jakiegokolwiek ozdoby na swoich naczyniach, a logicznie myślący człowiek wogóleby nie wiedział, jaki nadać kształt naczyniu, chyba, że już praktyczne przeznaczenie zadecyduje z konieczności

o tym lub owym kształcie. Boję się, że to wszystko, co mam panom mówić o tych rzeczach, nie będzie dla was nowem, lub obrazić was gotowo. Proszę mi jednak wierzyć, że wysoko cenię zaszczyt, któryście mi panowie uczynili, zapraszając mnie, bym mówił do was. Nie wątpię, żeście mnie nakłonili do tego, aby usłyszeć co myślę na temat sztuki; dlatego, zdaniem mojem, złą byłoby nagrodą za okazany mi zaszczyt i zgoła niegodnem was traktowaniem, gdybym długo i szeroko rozprawiał o tem, czego wcale nie myślę. Proszę więc o pozwolenie, bym mógł mówić szczerze, wzamian za co obiecuję, że nie będę powierzchownie rzeczy traktował.

Nie chciałbym jednak, abyście panowie myśleli, że zbyt lekceważę trudność sztuki szczerego wypowiedzenia się; sztuki, kto wie, czy nie tak samo trudnej jak garncarstwo, choć nawet w przybliżeniu nie tak bardzo rozpowszechnionej na świecie. Dlatego proszę, abyście mi panowie przebaczyli, gdybym zbyt otwarcie wypowiedzianem przekonaniem, popędliwą i śmiałą myślą obraził w jakimkolwiek sposób wasze uczucia — przypiszcie to jedynie niedołężnemu sposobowi wyrażenia się. W tym względzie liczę istotnie na waszą wyrozumiałość; gdyż mam najgłębsze przekonanie, że szczerze słowo, wypowiedziane bez złośliwości lub kaprysu, ale z konieczności, nie zdoła nikogo obrazić. Jakże wiele szkody i krzywdy natomiast mogą wyrządzić słowa mdłe, nieokreślone, tchórzliwe i obłudne.

Wszyscy panowie tu zebrani, wytwarzający takie gładkie, trwałe, dobrze wykończone naczynia, wiecie doskonale o tem, że należy im nadać także pewne inne cechy, oprócz cech czyniących je zdatnymi do zwykłego użytku. Musicie naczynia swoje uczynić zarówno pięknymi jak i pożytecznymi, a gdybyście się o to nie postarali, nie znaleźlibyście z pewnością zbytu dla nich. Taki pogląd na waszą sztukę, oraz na wszystkie inne gałęzie sztuki stosowanej, jest tak dawnym jak historia i utrzymuje się po dziś dzień dzięki przyzwyczajeniu, albo też z innych powodów.

Pomimo to, stanowisko sztuki w życiu codziennym jest tak różnem od tego, które ona zwykle zajmuje, że zdaje mi się (a jestem nietylko sam tego zdania), iż ludzkość waha się ciągle, czy ma żyć z nią, czy też bez niej.

Czuję, że mam obowiązek uzasadnić twierdzenie na pozór tak dziwaczne, które jednak należy brać zupełnie seryo. Uczynię to możliwie jak najkrócej. Nie wiem, czy większość z pośród was, panowie, uświadomiła sobie to wielkie przeobrażenie, które zaszło w ostatnich czasach w sztuce i osiągnęło swój punkt kulminacyjny już za życia wielu tu obecnych. Może się panom zdaje, że postęp w sztuce nie zaznawał wcale przerwy, przynajmniej od tego czasu, gdy utorowała sobie drogę po przez zamęty i barbarzyństwo wczesnego średniowiecza. Może myślicie, że sztuka przeszła powolne przeobrażenia, że rosła i doskonaliła się,

choć może nie zawsze dość rychło zdawano sobie z tego sprawę; że to się wreszcie odbywało bez gwałtownych wstrząśnień i że jej wzrost i doskonalenie się trwają ciągle jeszcze.

Wydaje się to na pozór poglądem dość rozumnym i odpowiada zupełnie temu, co uprawnieni jesteśmy myśleć o postępie ludzkim w innych dziedzinach. Co więcej, na tej podstawie opieracie swoją radość ze sztuki i swoje nadzieje co do jej przyszłości. Tej podstawy pełnej nadziei brak jednak wielu z pośród nas. Na czem dziś budujemy, może po części zdołam wypowiedzieć w ciągu dzisiejszego wieczoru, lecz przedtem odsłonię wam widok na ową przepaść, w którą zapadły się nasze dawne nadzieje.

Pozwólcie mi panowie cofnąć się na chwilę w czasy wczesnego średniowiecza, w czasy zamieszek i barbarzyństwa. Czytając jasnego i bezstronnego Gibbona, nie możemy się oprzeć myśli, że ten wielki historyk zmarnował swego ducha, zajmując się pospolitemi kłótniami, nieosłoniętą samowolą, niegodnymi przesadami, okrucieństwem i zbytkiem królów i bandytów przedewszystkiem uwzględnionych w jego historii. Ponadto, jeżeli się zastanowimy, musimy przyjść do przekonania, że on tej historii bynajmniej nie opowiadał dokładnie, i że tylko niektóre zjawiska zaznaczał. Pałace i pola bitew były bezwątpienia tylko małą częścią świata ludzi ówczesnych. A poza tem — można być tego pewnym — wiara, bohaterstwo i miłość

czyniły swoje, bo jakież plon pozostałby z dni owych? W sztuce, co wśród owego zamieszania i barbarzyństwa rozwijała się i kwitła, należy szukać widzialnych śladów tego, co wówczas powstało. A kto tę sztukę stworzył — wiecie. Tyrani, pedanci i krzykacze owych czasów płacili za to marnie i przekupywali tem swoich bogów, byli jednak zbyt zajęci czem innem, aby ją zdołali wytworzyć. Lud ją stworzył, bo żadne imię jej twórców — ani jedno — nie zostało nam przekazane. Tylko ich dzieło nie przeminęło bez echa, a wraz z niem to wszystko, co się z niego zrodziło i co jeszcze kiedyś w przyszłości się zrodzi. Najważniejszym skutkiem tych usiłowań była zupełna wolność sztuki wśród społeczeństwa, które nareszcie zaczęło się wyzwalać z pęt religijnych i politycznych. Odtąd sztuka nie musiała się trzymać ściśle określonych granic jak w Egipcie; tych granic, któremi niczyja wyobraźnia nie śmiała igrać, ani ich przekraczać. Mogło to bowiem zamącić wzniosłość symbolów religijnych i zatrzeć w sercu ludzkim pamięć uzmysławiających je, strasznych misteryi. Lepiej nawet było, niż w Grecyi, za czasów Peryklesa, gdzie nie wolno było wypowiadać żadnej myśli, której nie zdołano wyrazić w doskonałej formie. Sztuka była wolna! Cokolwiek kto myślał, mógł to wydać na światło dzienne pracą rąk swoich, a bliźni go za to chwalili i podziwiali. Jakiekolwiek kto miał myśli i sposoby wypowiedzenia się, wolno mu było uczynić z nich

użytek ku swojej radości i radości bliźnich swoich. Takiej sztuki nikt nie zdołał zepsuć swoim współdziałaniem: czuły ją wszystkie ludy na wschód od Atlantyckiego Oceanu. Od Bokhary do Galwayn, od Islandyi aż po Madras, cały świat lśnił się od jej blasku i drżał przed jej potęgą. Ona burzyła mury graniczne między rasami i religiami; była radością chrześcijan i muzułmanów; Celtowie, Teutoni i Rzymianie zarówno ją rozwijali; Persowie, Tatarzy i Arabowie oddawali sobie wzajem jej dary i przyjmowali je od siebie. Jeżeli zważymy jak starym jest świat, to widzimy, że dobre dni sztuki nie trwały zbyt długo. Wówczas gdy Norwegowie, Duńczycy i Islandczycy przemykali się przez ulice Micklegartu i bronili swoimi oszczepami tronu Kirinlaxa, greckiego króla, wtedy sztuka żyła i była w pełni sił. Gdy ślepego Dandola prowadzono z galer weneckich do zdobytych bram Konstantynopolu, wówczas była ona bliska swoich najczystszych i najlepszych dni. Pierwsze oznaki jej upadku okazały się, gdy Konstantyn Paleologus, jako stary, troską przygnębiony mąż wrócił na swoją zgubę do stolicy ze spokojnego domostwa na Morei i gdy tureckie miecze na zburzonych walach Konstantynopolu zakończyły żywot ostatniego Cezara. W Konstantynopolu bowiem sztuka miała swą siedzibę, Wschód i Zachód zarówno blaskiem swym napełniając.

Podczas tego całego okresu sztuka była sztuką wolnych ludzi. Choćby nie wiem jaka niewola

istniała na świecie (a było jej — jak zwykle — aż nadto) sztuka nie brała w niej żadnego udziału. A jednak tylko tu i owdzie z masy tych, co ją wytwarzali, wylaniały się niektóre wielkie nazwiska. Te nazwiska (przeważnie we Włoszech) wystąpiły na pierwszy plan wówczas, gdy najwyższy rozkwit osiągnęły te działy sztuki, które jak np. architektura, są raczej dziełem kolektywnego, niż indywidualnego ducha. Wtedy ludzie zaczęli się rozglądać za czemś nowszym i niezwyklejszym niż to, co im dać mogła powolna, stopniowo postępująca odmiana w architekturze i jej pokrewnych działach sztuki. Tę nowość znajdowano w sławnych dziełach malarzy i przyjmowano je z nieopisanym zachwytem i radością, co dziwnem nam się może wydać dziś, gdy sztukę tak nisko cenimy.

Przez długi czas wszystko szło nadspodziewanie dobrze. Pomimo że architektura powoli traciła swą doskonałość, to jednak spostrzegano to zaledwie przy coraz bardziej olśniewającym blasku malarstwa i rzeźby. We Francyi i Anglii owo przeobrażenie, które później osiągnęło tam swój punkt kulminacyjny, zaczęło się wcześniej, o czem świadczą rzeźby w wielkich kościołach francuskich i znakomicie wykonane kolorowe zdobnictwo angielskich książek; Holendrzy natomiast, nigdy nie byli wielkimi architektami, lecz przy końcu tej epoki poznali swoje istotne powołanie w naturalistycznym malarstwie, pełnem wdzięku

i powagi, jaśniejącem niezrównanym blaskiem i czystością barw.

W ten sposób sztuka średniowieczna osiągnęła stopniowo swój najwyższy szczyt. Bezwątpienia jednak już wówczas nosiła w sobie zarodki tej choroby, co miała sprowadzić jej koniec i objawy wielkich zmian, których z pewnością nikt wówczas nie przeczuwał. Nie można się też dziwić krótkowidztwu owych czasów, gdyż sztuka ich jeszcze w ciągu stuleci była pełna życia i blasku, a gdy wreszcie zbliżał się jej koniec, ludzie nie dostrzegali w tem nic innego, jak nadzieje nowego życia. Przez długi szereg lat, przez sto lat przynajmniej, zanim przeobrażenie istotnie stało się widocznem, wyrażenie głębszych myśli, któremi sztuka zajmować się rada, zaczęło przedstawiać większe trudności, niż dawniej, szczególnie dla ludzi niebardzo uczonych i nieprzygotowanych specjalnie. Nie żądano wprawdzie absolutnej doskonałości, obowiązującej za czasów greckich, ale zaczęto dążyć do takiej złożoności w wykonaniu, o jakiej Grecy nigdy nie marzyli. Ludzie poczęli widzieć przed sobą możliwość przedstawienia rozmaitych scen z historyi lub poezyi w sposób znacznie doskonalszy, niż najlepsi z ich poprzedników. Pomimo, że stosunki wyraźnie do tego zmierzały, to jednak przez długi czas nie wpadała jeszcze w oczy różnica między artystą i rzemieślnikiem, »artjst i artizan«, jak to brzmi po angielsku. Różnica ta uwydatniała się raczej między dziełami rozmaitych ludów, niż między

twórczością poszczególnych pracowników. Zdaje mi się np., że pod względem doskonałości formy, Anglia w 13 wieku szła równorzędnie z Włochami, podczas gdy w połowie 15 wieku Anglia była nieokrzesaną, a Włochy kulturalne. Właśnie gdy przygotowywało się to przeobrażenie, przypadkiem odkryto wielką część literatury i sztuki starożytnej i w ten sposób los przyszedł z pomocą niezupełnie jeszcze wypowiedzianym tęsknotom ludzkości.

Wówczas istotnie ustało wszelkie wahanie się i nagle — jak nam się dziś zdaje — w blasku aureoli zjawilo się upragnione odrodzenie. Ongis — jak powiedziałem — twórcy piękna ginęli bez imienia. Z czasów renesansu natomiast zachowało się nam więcej nazwisk znakomitych artystów, niż dobra pamięć zatrzymać jest w stanie, a pośród tych nazwisk są największe, które świat kiedykolwiek znał lub znać będzie. Nic dziwnego, że zachwył ludzi przekraczał zwykłą miarę; nic dziwnego, że duma zaślepiła ich do tego stopnia, że nie wiedzieli, gdzie byli. Historia ich jednak jest nad wyraz smutną i wywołuje litość. Była to dziwna epoka, w której się ludziom zdawało, że zdołali opanować bezmierną przestrzeń, leżącą między tęsknotą a jej spełnieniem. Zdawało im się, że nikt inny, tylko oni właśnie dostali się tam, gdzie leżą nagromadzone wszystkie dotychczas daremnie poszukiwane skarby; zdawało im się, że posiadają to wszystko, co nie posiadał żaden z ich

poprzedników, nawet ich ojcowie, których kości jeszcze nie spróchniały w ziemi.

Ludzie renesansu patrzyli na ubiegłe tysiąclecie jako na próżnię bezczynną, natomiast na wszystko, co przed nimi leżało, jak na bezustanny pochód tryumfalny. My jednak, skorzystawszy tak wiele z doświadczenia innych ludzi, inaczej musimy się zapatrywać na to wszystko. Widzimy, że sztuka od swoich początków aż do chwili owej zawsze patrzyła naprzód, a teraz zwracała się wstecz; że gdy dawniej uczono ludzi patrzeć za pośrednictwem sztuki na to, co ona przedstawiała, to teraz kazano im sztukę uważać jako cel sam w sobie, bez względu na to, czy wierzano w to, co objawiała lub nie. Niegdyś celem jej było patrzeć — a teraz jedynym celem być widzianą. Niegdyś tworzone dzieła sztuki, ażeby je wszyscy rozumieli i aby pomódz wszystkim ludziom; teraz prości ludzie stanęli po tamtej stronie granicy i znowu wyrządzono całej ludzkości z wyjątkiem chyba kilku jednostek, tę straszną obelgę, którą już ongiś wyrządzili jej greccy dozorczy niewolników i rzymscy poborcy podatkowi. Niechciano jednak zmniejszać sławy tych dni bezgranicznych nadziei i zarzucono na ten stan rzeczy fantastyczną zasłonę.

Wszystko to oczywiście nie przyszło od razu, ale także niezbyt powoli, jak się przekonano potem, gdy już ludzie zaczęli patrzeć wstecz. W początkach szesnastego stulecia radość z po-

wodu odrodzonej sztuki osiągnęła swój punkt kulminacyjny. Zanim jednak siedemnaste stulecie się rozpoczęło, gdzie się podziały te wszystkie bezgraniczne nadzieje? W całych Włoszech tylko Wenecya produkowała sztukę przedstawiającą jeszcze pewną wartość. Północne kraje nie zyskały od Włoch nic innego oprócz naśladownictwa sztuki najgorszego gatunku. W Anglii zdołała sztukę uratować od zupełnej zagłady tylko tradycya dawnych dni, żyjąca ciągle wśród ludności przeważnie chłopskiej, o ciasnym horyzoncie wprawdzie, ale poważnych, prawych i prostych obyczajów.

Staralem się tu w krótkości przedstawić przebieg rzeczy. Ale na dnie tych zdarzeń kryje się coś, cobym chciał, abyscie panowie sobie przede wszystkim zapamiętali: mianowicie, że mężowie renesansu świadomie lub też nie, dokładali wszelkich starań, aby oderwać sztukę od codziennego życia. Doprowadzili do tego rychło i niewątpliwie, choć może jeszcze sami nie oglądali skutków swoich usiłowań. Pomimo, że już niejednokrotnie o tem wspomiano, zarówno ja, jak i lepsi ode mnie, to jednak muszę panom jeszcze raz przypomnieć, że niegdys każdy, kto robił jakikolwiek przedmiot użytku, baczył na to, aby to było zarazem dzieło sztuki. Dziś natomiast tylko jak najmniejsza ilość przedmiotów użytku rości sobie pretensyę, by je poczytywano za dzieła sztuki. Proszę to jak najpoważniej i najdokładniej rozważyć i zdać sobie sprawę, skąd to pochodzi.

Przedewszystkiem jednak, aby rozwiać wszelkie wątpliwości w tym względzie, niechaj mi wolno będzie zapytać, z czego się składa większość przedmiotów napełniających nasze muzea, pominąwszy prawdziwe rzeźby i obrazy? Czyż nie są to najzwyczajniejsze przedmioty użytku dawnych czasów? Co prawda, większość ludzi uważa je tylko za osobliwość, a jednak panów, tak jak i mnie, zupełnie słusznie uczono, że są to nieocenione skarby, z których można skorzystać bardzo wiele. Pomimo to, powtarzam, są to po największej części zwykłe naczynia domowe, wykonane, jak dziś powiadają, przez »prostych ludzi«, bez wykształcenia, przez ludzi, którzy myśleli, że słońce obraca się dokoła ziemi, a Jerozolima jest punktem centralnym świata.

A teraz weźmy pod uwagę jeszcze jedno muzeum, zachowane po dziś dzień, mianowicie nasze wiejskie kościoły. Przypatrzwszy im się bacznie, przekonacie się panowie, jak każda praca dawniej przenikniętą była artyzmem. Nie trzeba się dać wprowadzić w błąd nazwą »kościół«. W czasach prawdziwej sztuki budowali ludzie kościoły w tym samym stylu co domy. »Sztuka kościelna« jest wynalazkiem ostatnich trzydziestu lat. Wracam właśnie z odległej części kraju, na wybrzeżu Tamizy i tam w obwodzie pięciu mil znalazłem około półtuzina małych kościołów wiejskich, z których każdy jest pięknem dziełem sztuki i posiada swój odrębny charakter. Są one zbudowane przez

prostych chłopów, zamieszkujących wybrzeże Tamizy. Gdyby ci sami ludzie dziś mieli coś podobnego zbudować, nie zdobyliby się na nic lepszego, niż na małe, brzydkie kapliczki nonkonformistów, rozsiane po nowozabudowanych okolicach. To im bowiem odpowiada, a nie architektonicznie pomyślany kościół gotycki. W ciągu ostatnich lat pięćdziesięciu bowiem zaginęły u nich wszystkie dawne tradycje budownictwa, pomimo, że trzymali się ich znacznie dłużej, niż ogół. Im bardziej zajmiecie się panowie studyowaniem archeologii, tem lepiej się przekonacie, że mam rację, i że to wszystko, co nam pozostało zabytków dawnej sztuki, było samodzielny wytworem ludu. Przy tej sposobności będziecie też musieli zauważyć, że wszystko wówczas robiono ze zrozumieniem i wielką radością.

To ostatnie słowo naprowadza mnie na przedmiot tak ważny, że pomijając obawę stania się nudnym, dodaję go do mego dawnego twierdzenia i powtarzam wszystko jeszcze raz na nowo. Był czas, gdy każdy tworząc jakąkolwiek rzecz, miał wielką radość w tem, że czynił z niej oprócz przedmiotu użytku zarazem dzieło sztuki. Jest to twierdzenie, od którego mnie nic odwieść nie zdoła, choćbym w niewiedzieć co wątpił — w to nie zwątpię nigdy. I jeśli cokolwiek, moi panowie, w mojem zadaniu życiowem zasługuje na wykonanie; jeżeli mam jakiegokolwiek godziwe dążenie, to jest niem to, że mam nadzieję przyczynić się do przyspie-

szenia dnia, w którym powiedzieć będziemy mogli: Tak było niegdyś i tak jest dzisiaj.

Proszę mnie tylko źle nie zrozumieć; nie jestem bynajmniej chwalcą dni minionych. Wiem, że w czasach, o których mówię, życie pod wielu względami było niekulturne i złe i że panowały w niem przesady, przemoc, ciemnota i niewola. A jednak nie przestanę wierzyć w to, że w tej samej mierze, w jakiej biedni ludzie potrzebowali pociechy, znajdowali ją w całej pełni w radości z pracy. Moi panowie, choćby nie wiem jak wiele świat zdobył od owej pory, to zdaje mi się, nie zdobył tak zupełnej szczęśliwości dla wszystkich ludzi, abyśmy mogli odrzucić jedną z tych pociech, któremi nas natura darzy. Bo czyż zawsze mamy jedno złe wypędzać drugim? Czyż nigdy nie zadamy wszelakiemu złemu takiego ciosu, aby je raz na zawsze zniszczyć?

Nie chcę przez to powiedzieć, że wszelką pracę wykonywamy dziś bez radości. Lecz zdaje mi się, że ta radość pochodzi raczej z uzyskania korzystnego czasu pracy, co jest zapewne pochwałą godnem i dowodem pewnej odwagi; albo też radość wynika z uczucia nieugięcia się pod ciężarem pracy; ale w najrzadszych wypadkach jest ową najwyższą radością z pracy samej, co zmusza niejako pracującego, aby z najgłębszej potrzeby nadał dziełu piętno swej męskiej radości.

Niedopuszcza do tego także nasz system pracy. W największej ilości wypadków artysta i ten,

który rysunek realizuje, nie rozumieją się nawzajem; nierzadko też rysownik zmuszony jest do mechanicznego sposobu pracy i to go przygnębia, czemu się zupełnie nie dziwię. Wiem z własnego doświadczenia, jak bardzo męczy umysł robienie jednego szkicu rysunkowego po drugim, gdy się nie wykonywa przedmiotu. Jeżeli nie chcemy dopuścić do tego, aby robotnicy na każdym szczeblu pracy byli poniżani do rzędu maszyn, trzeba koniecznie, aby umysł pozwolił wypocząć rękom, a ręce umysłowi. Dziś świat zaniechał takiego sposobu pracy, a na jej miejsce zaprowadził podział pracy. Podział pracy choćby niewiedzieć co zdołał wytworzyć, to sztuki nie wytworzy nigdy i dopokąd dzisiejszy panuje system, sztuka ograniczyć się będzie musiała do dzieł, które jak obrazy, rzeźby i t. d. są wytworem jednej ręki. Te jednak nie mogą zapełnić luki powstałej przez zatracenie się sztuki ludowej. Pozatem dzieła sztuki, szczególnie o śmielszym polocie fantazyi, nie spotykają się także wcale z należną im sympatyą. Trzeba przyznać otwarcie, że tak jak rzeczy dziś stoją, tylko ludzie bardzo wykształceni mogą zrozumieć trudniejsze obrazy. Zdaje mi się nawet, że większość ludzi odbiera z obrazów bardzo słabe wrażenie, o ile one nie przedstawiają scen dobrze znanych. Dla mnie w tym stosunku ogółu do artysty ogół ma znacznie większe znaczenie, aniżeli nie-szczęśliwy artysta, choć i tego należy wziąć pod uwagę. Jestem pewny, że brak zrozumienia bardzo

mu się daje we znaki i popycha go do gorączkowej, zbyt fantastycznej, albo niechętniej pracy.

Bądźcie jednak pewni panowie, że jeżeli ogół niedomaga, to i jego kierownikom potrzeba leczenia. Sztuka tak długo nie będzie rosła i rozwijała się, wogóle nie będzie żyła, dopokąd cały lud nie weźmie w niej udziału. Co do mnie, nie życzyłbym sobie, aby sztuka upadła. Dlatego też stoję przed wami panowie, aby wam powiedzieć, że świat teraz musi wybierać, czy chce mieć lub też stracić sztukę i że tak samo każdy z nas powinien rozstrzygnąć, do którego może lub chce wstąpić obozu. Czy złączymy się z tymi, którzy się uczciwie do sztuki przyznają, czy też z tymi, którzy się jej wypierają, tak samo uczciwie.

Niech mi wolno będzie jeszcze raz jasno sformułować, co taki wybór oznacza. Jeżeli się do sztuki przyznacie, to musi ona stać się nieodzowną częścią waszego codziennego życia, jak też i codziennego życia każdego człowieka. Nie śmie nas opuszczać ani na krok, czy to w starej City, pełnej tradycyi z dawnych czasów; czy też w farmie amerykańskiej, założonej na świeżo wykarczowanym gruncie; albo na koloniach, gdzie nikt nie mieszkał i nie gromadził pamiątek przeszłości. Na cichej wsi lub wśród ruchliwego miasta żaden zakątek nie śmie być bez niej. Ona musi nam towarzyszyć w radości i smutku, przy pracy i w chwilach wywczasu. Sztuce nie wolno rozróżniać stanowiska osób, ale dostojni i mali, uczeni i prosta-

czkowie muszą brać w niej udział, gdyż powinna być mową dla każdego zrozumiałą. Nie przeszkodzi ona żadnej pracy potrzebnej do wydoskonalenia życia ludzkiego, a natomiast uczyni koniec wszelkiej poniżającej człowieka robocie, denerwującemu zbytkowi, oraz pustce bezmyślnej. Będzie wrogiem śmiertelnym nieuctwa, nieuczciwości, tyranii, a natomiast przyczyni się do rozwoju życzliwości, szczerości i zaufania wśród ludzi. Nauczy cenić wyższość umysłową z szacunkiem godnym męża, ale zarazem nie mieć w pogardzie żadnego człowieka, który nie wmawia sobie więcej niż umie. Narzędziem, którem sztuka zawładnie, a zarazem jej pokarmem, będzie owa radość, jaką ludzie odczuwać będą przy swej codziennej pracy, najszlachetniejszy i najlepszy dar, który świat kiedykolwiek posiadał.

Powtarzam raz jeszcze, że takie, a nie inne jest znaczenie sztuki. Jeżeli sztukę wśród innych warunków zechcemy zachować przy życiu, to będzie to tylko pseudo-sztuka. W takim razie znacznie lepiej byłoby przyjąć drugą alternatywę i zupełnie otwarcie wyprzeć się sztuki, jak to już uczyniło wielu, i to nie najgorszych wśród nas. Do tych więc, a nie do mnie zwróćcie się panowie z wyjaśnieniem, jakie będą nadzieje na przyszłość wówczas, gdybyśmy sztukę mieli złożyć do grobu. Zdaje mi się jednak, że już z obecnych stosunków mogę wywnioskować, coby się wtedy stało z tego, czem wszyscy rękodzielnicy teraz się zajmują.

Z chwilą, gdy ludzie rozstaną się z myślą, że dzieło rąk ludzkich sprawi im jakąkolwiek przyjemność, z tą chwilą ludzie dobrzy i prawi muszą uczynić wszystko, aby pracę na świecie ograniczyć do minimum. Tak samo my artyści jak i oni dążymy do uproszczenia życia, do ograniczenia jego wymagań. Bezwątpienia, że w teorii oni znacznie prędzej dojdą do celu, niż my; gdyż jasną jest rzeczą, że zakazany będzie wydatek pracy potrzebny dla uzyskania piękna. Dzieło rąk ludzkich będzie musiało pozostać bez ozdób, pomimo że piękno nie zdoła zniknąć stamtąd, gdzie przyroda działa na własną rękę. Suknie trzeba będzie pozbawić wszelkich ozdób, pomimo że mól, co je toczy, zabarwiony jest srebrzyście i ma perłowy połysk. Londyn przemieni się w pustynię brzydoty, pomimo że kwiat zwany »*London pride*« (duma Londynu) jaśnieje piękniejszymi barwy niż te, których użył kiedykolwiek mnich średniowieczny do ozdoby najstarszej wykończonego psalterza. Ale nawet gdy do tego dojdziemy stanu, to jeszcze zawsze będzie na świecie za dużo pracy, za dużo trudu.

A co potem? Potem maszyny. Naturalnie, że potrzeba ich będzie ogromnie wiele, ale to nawet w przybliżeniu nie wystarczy. Kilku ludzi musi więc paść ofiarą i wymyślać coraz nowe maszyny, aż nareszcie wszystko cokolwiek potrzeba, będzie można wyrabiać maszyną. Nie wiem, dlaczegooby nie miało dojść do takiego stanu. Sam wierzę bez-

warunkowo w wydajność maszyn. Wierzę, że maszyny zdołałyby wytworzyć wszystko — z wyjątkiem dzieł sztuki.

A przecież jeszcze raz, co potem? Przypuściwszy, że znalazłaby się dostateczna ilość męczenników (czy też niewolników), którzyby wymyślali i w ruch wprawiali owe maszyny, czy uda nam się jednak pozbyć się zupełnie pracy, uważanej za przekleństwo? A cóż powie nasze sumienie (wyszędłem bowiem z założenia, że jesteśmy wszyscy ludźmi sumiennymi), gdy pomyślimy sobie, żeśmy wszystko zrobili, cokolwiek było w naszej mocy, a przecież nie możemy się obejść bez usług niewolników maszyn, jęczących pod jarzmem pracy i niezadowolonych? Cóż mamy wtedy uczynić, pytam?

Przyznam się, że wyobraźnia moja nie sięga dalej i że nie przychodzi mi na myśl żaden inny środek, jak tylko ogólny bunt. Gdyby ów rokosz skończył się zwycięstwem, to zdaje mi się, że wtedy z pewnością, jako konieczną pocieszycielkę rodu ludzkiego, zastosowanoby sztukę w jakiejkolwiek formie.

Jeżeli mam wyznać prawdę, to widzę w tem powód do podania innej, znacznie praktyczniejszej rady. Przypuśćmy, że zaczniemy odrazu od buntu. Gdym wspominał o tem, że świat ma przyjąć lub odrzucić sztukę, z góry sądziłem, że nawet w razie gdyby się sztuki wyrzekł, jego wybór nie będzie ostatecznym. Bezwarunkowo musi przyjąć do buntu,

a bunt ten — wierzymy — doprowadzi do zwycięstwa. Jeżeli jednak czekać zamierzamy do chwili, aż tyraństwo głębokie zapuści korzenie, to wtedy nasze powstanie będzie musiało mieć nihilistyczny charakter. Nie byłoby wtedy innego ratunku jak gniew śmiertelny i tej nadziei, którą rodzi rozpacz. Jeślibyśmy natomiast już dziś podnieśli bunt, zmiana i przeciwny jej prąd działałyby razem, a nowa sztuka wytwarzałaby się zaczęła stopniowo. Aż nareszcie zobaczylibyśmy ją pewnego dnia krocząca dumnie i zwycięsko, pomimo że walka o nią nie wywołała wielkiego hałasu. Jeżeli nie my, to dożyją tego na pewno synowie lub wnuki nasze.

Kiedyż ma się więc zacząć nasz bunt? Jakąż znaleźć radę na zatracenie się radości przy pracy u wszystkich rękodzielników, na wynikłą stąd chorobliwość sztuki i na poniżenie wykształcenia?

Obawiam się, że każda odpowiedź na to pytanie rozczaruje was, moi panowie. Sam tak boleśnie cierpię wskutek tych niedomagań, że nie znajdując na nie rady, tylko potęguję swoje niezadowolenie. Brak mi niezawodnego środka, któryby zdołał wyleczyć zło, trwające od stuleci. Wszystkie lekarstwa, na jakie mógłbym wpaść, są dość polspolite. Za owych dawnych dni sztuki ludowej, pomimo wszystkich dolegających ludzkości braków, świat wybijał się powoli ku światłu, ku wolności. W ten sam sposób i my winniśmy postępować, o ile się wam, panowie, nie zdaje, że mamy już dość cywilizacji; gdyż ja bynajmniej tak nie myślę.

Wykształcenie w każdym kierunku, o to nam przede wszystkim dbać należy. Spodziewać się bowiem można, że wtedy, jeżeli się nawet dużo uczyć nie będziemy, to przynajmniej nauczymy się tego, że wiemy mało; a to z konieczności wywołuje niezadowolenie, albo dążenie do lepszego, mniejsza zresztą o nazwę.

Nie wątpię, że o ile umożliwiają nam to szkoły przemysłowe, wykształcenie prowadzi nas w tym kierunku. Sądzę, że nikt szkół tych nie będzie uważał za nieudane przedsięwzięcie, jeżeli zważy, jak przed ich założeniem nisko stały pod względem zdobnictwa poszczególne rodzaje sztuki. Co prawda, to założyciele tych szkół mieli nadzieję, że przy ich pomocy zdołają bezpośrednio zaradzić dotkliwemu brakowi zręcznych i wyszkolonych rysowników domowych sprzętów. Choć zawiodły ich te nadzieje, to jednak bezwarunkowo szkoły przemysłowe wywarły wielki wpływ na wszystkie rodzaje sztuki. Nie najmniejszą też ich zasługą jest publiczne uznawanie ważności sztuki wogóle, o czym już świadczy samo istnienie podobnych szkół. Ich istnienie i zainteresowanie się nimi jest też najlepszym dowodem, jak źle ludzie się czują wśród obecnego, tak bardzo zdezorganizowanego stanu sztuki.

Panowie, którzy tu są na studyach i reprezentują tę wielką instytucję, dążącą na pewno do jakiegoś postępu w sztuce, wybaczą mi teraz słów kilka, mniej ogólnych niż to, co dotąd powiedziałem. Sądzę, że mam prawo uważać

panów jako nowozaciężnych żołnierzy w tym buncie przeciw brzydocie, który dziś wieczór wypowiedziałem. Dlatego wy przedewszystkiem jesteście zobowiązani, by nie dać nieprzyjaciolom powodu do zarzutów. Jesteście panowie zobowiązani do zadania sobie szczególnego trudu, aby robota wasza była dobrą i porządną, oraz abyście unikali wszelkiej powierzchowności i pozorów.

Przedewszystkiem strzeżcie się panowie wszystkiego, co jest nieokreślne. Lepiej zbłądzić wśród określonych zamiarów, niż obracać się bez celu w rozmaite strony i nie zasłużyć na naganę ludzką po prostu dlatego, że nikt nie wie, dokąd zmierzacie. Trzymajcie się wyraźnych kształtów w sztuce. Nie myślcie za wiele o stylu, ale starajcie się wysnuć ze siebie to, co wam się wydaje pięknem i wyrażcie je tak ostrożnie, jak tylko chcecie, ale powtarzam raz jeszcze — jasno i dobitnie. Przedewszystkiem trzeba mieć rysunek gotowy w głowie, zanim go się przeniesie na papier. Nie zaczynajcie od bezplanowego kreślenia ołówkiem po papierze, w tej nadziei, że z tego musi nareszcie coś powstać. Trzeba przedewszystkiem, abyście widzieli przed sobą to, co chcecie narysować, bez względu na to, czy motyw jest własny, czy też zaczerpnięty z natury. Zawsze należy pamiętać o tem, by kształt szedł przed barwą, sylwetka przed modelowaniem — nie dlatego, że te rzeczy są mniejszej wagi, lecz dlatego, że jeżeli pierwsze nie są dobre, drugie niemi bezwarunkowo być nie mogą.

W tych wszystkich punktach panowie możecie śmiało być bardzo surowymi wobec siebie, gdyż tu nie łatwo stać się zbyt wymagającym.

Ci z pośród was, co robią szkice na sprzęty domowe, niech starają się o ile możliwości wyzyskać swój materyał i to zawsze w taki sposób, aby ten materyał jak najlepiej uwydatnić. Niechaj odrazu bije w oczy nietylko czem jest dany materyał, ale także to, że stało się z nim coś, co szczególnie odpowiada jego naturze i co nie może być uzyskane z innego materyału. To jest istotna *raison d'être* sztuki dekoratywnej. Nadawać kamieniowi wygląd żelaza, drzewu pozor jedwabiu, albo wyroby garncarskie kształtować na wzór kamiennych, takimi środkami posługuje się jedynie upadająca sztuka. Bronście się z całych sił (niech o tem wszyscy pamiętają) przeciw wszelkiej pracy maszynowej. Jeżeli jednak musicie sporządzać wzory dla pracy maszynowej, to niech to przynajmniej w rysunku wyraźnie będzie uwidocznione. Wyrób taki musi posiadać piętno nawskroś mechaniczne, a równocześnie niechaj będzie jak najbardziej prosty. Nie starajcie się nawet o to, by drukowanemu talerzowi nadawać wygląd ręcznego malowidła. Choć zupełnie nie rozumiem ich pożytku, lecz jeżeli drukowane talerze koniecznie mają się znajdować na targu, to zróbcie je takimi, jakimi by ich nikt nawet nie próbował robić ręką. Słowem, nie pozwólcie się przemieniać w maszyny, gdyż w przeciwnym razie z waszego artyzmu nic nie

pozostanie. Choć nie jestem wielkim zwolennikiem żelaznych i mosiężnych maszyn, to jednak owe z krwi i kości wydają mi się jeszcze bardziej straszniejszymi i beznadziejnymi. Żaden człowiek nie jest tak nieporadnym i nisko stojącym robotnikiem, aby nie był zdatnym do czegoś lepszego.

Więc jak powiedziałem, wykształcenie jest pierwszym lekarstwem przeciw barbarzyństwu, wywołanemu cywilizacją i wolną konkurencją. Jeżeli wiecie, że przed wami żyli mężowie, pracujący z namiętnością wszystkich swych sił, będzie to i dla was bodźcem, by pracę swą spełniać z oddaniem i pozostawić jakiś dorobek tym, co po was przyjsć mają.

O czem należałoby myśleć po wykształceniu? Jeżeli zechcecie przyznać się do sztuki i wstąpicie w szeregi walczących przeciw Filistynom, wówczas — zauważyć muszę — życie nie będzie dla was igraszką. »Nic za darmo, a jak najmniej za dolara«, powiedział raz jakiś jankes, a wyznać trzeba, że w przyrodzie panuje ta sama zasada. Ci z pośród was, co mają pieniądze, zapewne będą musieli coś ofiarować dla sprawy sztuki, inni natomiast dadzą w ofierze swój czas, myśli i trud. Teraz będę mówił o rzeczy niezmiernej wagi dla naszego życia i dla nas wszystkich; o rzeczy, do której moglibyśmy się wziąć natychmiast, jeżeli byśmy oczywiście nie żalowali czasu, myśli i pieniędzy. Jednym z pierwszych i najważniejszych czynników, któreby nam pomogły do odzyskania

sztuki ludowej, byłoby upiększenie Anglii. Ci, co mają stwarzać piękne rzeczy, muszą mieszkać w pięknej okolicy.

Słyszałem wprawdzie nieraz twierdzenie, że właśnie przeciwieństwo między pogodnym spokojem i jasnością sztuki, a gorączkowym ruchem wielkomięjskim i nowoczesnym brudem podniecają wyobraźnię artysty i wywołują szczególne ożywienie w sztuce. Nie mogę temu dać wiary. Zdaje mi się, że to popiera tylko ów gorączkowy i fantastyczny sposób twórczości, który wielu artystów pozbawił sympatii ogółu. Pozatem są to ludzie żyjący wspomnieniami o romantyczniejszej przeszłości i o piękniejszych krajach i to — zdaniem mojem — niekoniecznie wychodzi na korzyść ich sztuce. Zresztą tylko niewielka garstka artystów jest uprzywilejowana w ten wątpliwy sposób.

Trwam dalej przy swem twierdzeniu, że ci, co wyrabiają piękne rzeczy, muszą mieszkać w pięknej okolicy, ale proszę mnie tylko dobrze zrozumieć. Nie żądam bynajmniej dla wszystkich rzemieślników osobistego udziału w pięknych ogrodach lub owych wzniosłych i trwogę wzbudzających górach, do których ludzie odbywają pielgrzymki, aby je móżdź zobaczyć. Większość z pośród nas musi się zadowolić opisami tych okolic, zawartymi w dziełach malarzy, a nauczyć się natomiast miłować ów mały kawałek ziemi, co nas otacza; miłować ze względu na jego piękność i moc przykuwania do siebie.

Bo z pewnością na zamieszkałym obszarze

ziemi nie ma ani jednej mili kwadratowej, któraby nie była piękna na swój sposób, jeżeliby tylko ludzie zdołali się powstrzymać od niszczenia tego piękna rozmyślnie. Sprawiedliwego udziału w piękności ziemi żądam jako prawa należnego każdemu, ktokolwiek je potrafi zdobyć obowiązkową pracą. Przyzwoity dom w odpowiedniem otoczeniu dla każdej uczciwej i pracowitej rodziny, oto czego żądam od panów w imieniu sztuki. Czyż są to wymagania zbyt wygórowane dla naszej cywilizacji? Dla tej cywilizacji, co tak chępliwie wielkość swą wysławia w mówkach okolicznościowych; dla cywilizacji, co zbyt pochopnie posyła swe błogosławieństwo odległym ludom za pośrednictwem luf armatnich; co nie zdołała jeszcze ulepszyć jakości swoich dobrodziejstw i uczynić je godnymi posiadania, choćby za najmniejszą cenę. Pomimo to boję się, że te wymagania są przecież zbyt wygórowane. I zdaje się, że jesteśmy wszyscy tego samego zdania: zarówno panowie, jako reprezentanci okręgów fabrycznych, jak też i ja, przedstawiciel stolicy; a wśród tysiąca rodzin ani jedna nie upomniała się o to jej należne prawo. Szkoda, bo gdy to żądanie okaże się niewykonalnem, nasz trud około zakładania szkół przemysłowych, galeryi obrazów, muzeów i t. p. byłby po prostu kręceniem biczu z piasku.

Powiedziałem już, że wykształcenie jest dobrem koniecznem dla wszystkich ludzi i choćbyście nawet chcieli, nie moglibyście powstrzymać jego roz-

rostu. A jednak gdy wychowujecie ludzi bez nadziei, czy sądzicie, że dobre stąd będą wyniki?

Wiecie panowie, gdy siedzę przy pracy w swoim domku w Hammersmith, niedaleko rzeki, wówczas często obijają mi się o uszy te ordynarne rozmowy przechodniów, o czym dawniej i dziś niejednokrotnie tyle pisano w gazetach. Gdy słyszę ów krzyk i wrzask i wszystkie upokorzenia zadawane wspomniałemu językowi Szekspirów i Miltonów; gdy widzę nieokrzesanie i ordynarność bijącą z twarzy i postaci przechodniów, wówczas czuję jak też i we mnie zaczynają się budzić takie same uczucia. Wściekły gniew mnie ogarnia, gdy myślę o tem, że tylko swemu pochodzeniu i bogactwu zawdzięczam to, że znajduję się z tej strony okna, w otoczeniu pięknych książek i miłych dzieł sztuki, a nie z tamtej strony, na pustej ulicy, w szynkach pełnych wyziewu wódki i w mieszkaniach nędznych i ponurych. Jakież słowa zdołają wyrazić, co to wszystko znaczy? Proszę mi wierzyć, że nie jest to bynajmniej zwrotem retorycznym, gdy powiem, że wówczas zważywszy to wszystko, tylko jedno wielkie budzi się we mnie życzenie. A mianowicie, aby nasz możny kraj uwolnił się od wszystkich zawikłań polityki zagranicznej i kolonialnej i użył potężnych sił swego narodu, by dzieciom tych biedaków umożliwić radość i nadzieję. Czyżby to było rzeczywiście niemożliwością? Czy nie możnaby się spodziewać urzeczywistnienia tych pragnień? Jeżeli tak być miało, to muszę powiedzieć, że

cała nasza cywilizacya jest kłamstwem i blichtrzem; że ona wcale nie istnieje i że nie ma też nadziei, aby kiedykolwiek nastąpiła.

Ponieważ jednak chciałbym żyć i nawet być szczęśliwym, nie mogę tego uważać za niemożliwość. Własne uczucia i pragnienia uczą mnie czego trzeba owym ludziom i coby mogło powstrzymać ich upadek na najniższy stopień barbarzyństwa. Mianowicie takie zajęcie, któreby podniosło ich szacunek przed sobą i zdobyło im uznanie i sympatyę towarzyszy; mieszkanie, którego próg miłoby im było przestąpić; a wreszcie otoczenie kojące i podnoszące ducha. Słowem racjonalna praca i należyty wypoczynek — a to wszystko można osiągnąć tylko za pośrednictwem jednej rzeczy, mianowicie sztuki. Panowie zapewne uważać będą to twierdzenie jako śmieszłą przesadę. Jest to jednak moje najgłębsze przekonanie. Proszę sobie przypomnieć, że przez sztukę rozumiem należycie zorganizowaną pracę wszystkich ludzi wytwarzających. To musi stać się potężnym czynnikiem podniesienia osobistej godności i szlachetniejszego ukształtowania się życia.

Jeszcze raz: »Nic za darmo, a bardzo mało za dolara«. Sztuki, tak samo jak wszystkiego innego, nie można mieć za darmo. Jeżeli tedy zależy wam na sztuce, co spodziewam się nastąpi, gdy ją bliżej poznacie, nie dacie się odstraszyć koniecznymi ofiarami. Wszak jesteśmy następcami i rodakami owych mężów, co dobrze

wiedzieli, jak mniej ważne rzeczy należy poświęcać ważniejszym. Poświęcić musimy przede wszystkim pieniądze i zrzec się brudu; wiem, że to ofiara ciężka; cięższe jednak ofiary składaliśmy ongiś w Anglii; wreszcie nie jestem pewny, czy brud nie narazi nas w końcu na większe koszty, niż sztuka.

Więc czego chcemy, sztuki czy brudu? I co należy zrobić wówczas, gdy lepszy uczynimy wybór? Nasz kraj nie ma zbyt wiele gruntu pod uprawę, ani też nie jest doskonałym pod względem piękności. Pomimo to sądzę, że nietylko nasza przyrodzona miłość ku niemu sprawia to, że wydaje się on nam na równi z innymi krajami odpowiednim dla spokojnych siedzib poważnych ludzi. Wszak udowodnili nam to nasi przodkowie, gdybyśmy mieli powątpiewać o tem. Bez obawy czyjogoś zaprzeczenia twierdzę, że nigdzie nie istniało piękniejsze i miłsze ludzkie domostwo, niż nim był dom staroangielski. Ale nasi ojcowie dobrze się obchodzili z naszym ukochałym krajem, a myśmy się z nim obchodzili źle. Był czas, gdy Anglia jaśniała pięknoscią z jednego krańca na drugi; dziś natomiast starannie musimy wybierać drogi, aby omijać brzydkie okolice, będące hańbą, już nie cywilizacyi, ale wprost natury ludzkiej. Nie widziałem statystyki o wielkości tych obszarów w stosunku do wcale niezaszpeconych lub niezaszpeconych doszczętnie. Czasem jednak obszary te leżą tak blisko siebie, że rozciągają się na przestrzeni

jednego lub nawet kilku hrabstw. Przytem powiększają się one w zastraszający sposób; zastraszający zupełnie seryo i w dosłownem znaczeniu wyrazu. Naturalnie, że daremnie mówić o sztuce wówczas, gdy takie rzeczy dzieją się bez przeszkody, nawet bez głosu protestu. Dopokąd postępujemy w ten sposób lub pozwalamy na takie postępowanie, milcząco odrzucamy sztukę; byłoby jednak uczciwiej i lepiej dla nas, gdybyśmy to czynili jawnie. Jeżeli natomiast przyjmujemy sztukę, to trzeba będzie odpokutować za to, cośmy dotąd uczynili i ponieść koszta naszego postępowania. Kraj, podobny obecnie do brudnego podwórza warsztatowego, trzeba będzie w ogród przemienić. Choćby to się panom wydało trudnem lub niemożliwem, to innej rady niema; wiem, że to jest koniecznem.

Nie wierzę też, aby to było niemożliwością. Wszak właśnie mężowie naszego pokolenia dokonali takich dzieł, któreśmy do niedawna uważali za niewykonalne. Pokonywali trudności w imię celu, który im przyświecał, a to czego kiedyś dokonano, można przecież dokonać znowu. Gdybyśmy się tylko zdobyć mogli na tak ogromne poświęcenie, to wszak pieniądze i wiedza zużyta na zabicie i pokonywanie naszych obecnych i przyszłych wrogów, byłyby znakomitym czynnikiem do podniesienia szlachetności naszego życia.

Nie twierdzę jednak wcale, że sam pieniądź zrobi wiele lub zda się na cokolwiek: tylko wasze

własne pragnienia są tu decydującym czynnikiem. Nie potrzebuję też wykazywać w jaki sposób owe pragnienia winny się przeobrazić w czyn. Choć mam, na równi z niektórymi swymi towarzyszami, pewne myśli co do dróg najłatwiej do tego celu wiodących, to wiem, że nie zgodzilibyście się na nie. Zresztą czuję, że gdybyście panowie z głębi serc waszych zapragnęli dopięcia owego celu, tobyście i znaleźli odpowiednie ku temu środki. A rzeczą jest niezmiernie ważną, jakie to będą środki. Z chwilą, gdyście przyjęli zasadę, że zewnętrzna szata kraju jest własnością ogółu i że ktokolwiek ją samowolnie uszkodzi jest wrogiem publicznego porządku; z tą chwilą sprawa nasza weszła na drogę, wiodącą do zwycięstwa.

Na razie jednak ogromną dodaje mi otuchę myśl, iż istnieje coś, co mi umożliwia, że w okręgu tak ogromnie zadymionym przez fabryki garncarskie, mogę stać tu przed wami i wypowiedzieć to wszystko, co mówiłem o brudzie. Jest to mianowicie fakt, że niedawno dopiero dano jawny wyraz uczuciom w tym względzie; uczuciom, które najprawdopodobniej oddawna kiełkowały i rosły. Choćby mnie nazwano szalonym marzycielem, to przecież istnieją liczni członkowie i ludzie wspierający usiłowania podobnych stowarzyszeń jak »Ochrony ludności« i stow. »Kyrła«; ludzie niemający czasu na marzenia, a których obłęd, o ileby

oni mu podlegali, dałby się co rychlej odczuć w całym kraju.

Przepraszam, żem przez tak długi czas nadużył waszej cierpliwości panowie. Jeszcze tylko kilka słów i zaraz dobiegniemy do końca. A te słowa mają być słowami nadziei. Jeżeli cokolwiek powiedział, coby wam się wydało beznadziejnym, to sędzę, że należałoby to przypisać owemu uczuciu goryczy, opanowującemu nieraz niecierpliwego człowieka, gdy widzi, jak mało może własnymi uczynić rękami, by pomódz sprawie, leżącej mu na sercu. Wiem, że ta sprawa musi wreszcie zwyciężyć, gdyż jest to moim artykułem wiary, że świat nie popadnie w stan pierwotnej dzikości i że sztuka będzie nieodstępnym towarzyszem w jego postępowym pochodzie. Ale nie moją rzeczą przepisywać drogi, któremi postęp kroczyć będzie. Wiem, że wiele objawów, wydających mi się dziś zaporą lub trucizną dla postępu, mogą być właśnie dla niego przyśpieszeniem i lekarstwem, pomimo że przeznaczeniem ich jest strasznych dokonać rzeczy, zanim ich dobre skutki się ujawnią. Ta wiara właśnie zmusza mnie do mówienia według mej najlepszej wiedzy, choćby słowa moje były nieudolne albo szorstkie. Każdy człowiek, któremu jakaś rzecz leży na sercu, winien tak działać, jak gdyby powodzenie zależnem było tylko od niego samego, choćby niewiedzieć jak bardzo przeświadczony był o swojej małej wartości. Takim sposobem zapatrywanie rodzi czyn. Przy wszystkim,

co wam mówiłem, panowie, zawsze sobie jasno zdawałem sprawę, żeście mnie prosili, bym mówił do was jako przyjaciel. A wobec swoich przyjaciół i towarzyszy w rzemiośle nie mogłem mówić inaczej, jak tylko szczerze i nieustraszenie.



ROBERT DE LA SIZERANNE

WIĘZIENIA SZTUKI

(Z FRANCUSKIEGO)

Więżenia sztuki.

Są to muzea.

Nigdy jeszcze nie budowano tylu różnorodnych muzeów, w takiej ilości i dla tak rozmaitych przedmiotów. Zakładają muzea ogromne, aby w nich umieszczać całe katedry, a równocześnie budują całkiem małe, aby w nich poustawiać lalki. W jednych gromadzą obrazy współczesnego malarstwa, jak naprzykład w Tate Gallery, w innych brzozy z przed dwóch tysięcy lat, jak w muzeum Cernuschi. Tu zbierają narzędzia, jak w muzeum Sztuk stosowanych; ówdzie znowu bogów, jak w muzeum Guimet. Tam gromadzą torby na chleb, używane przez pastuchów prowansalskich, jak w muzeum Arlaten; jeszcze gdzieindziej, jak w muzeum d'Eunery, umieszczają zieloną porcelanę. Znajdujemy w nich listewki wutowane, które dawniej kobiety nosiły przy spodnicach (vertugadin), jak w muzeum ludzkich namiętności we Florency; dawne afisze, przestarzałe urządzenia telegraficzne, jak w muzeum starego Montmartre w Paryżu. Zakładają muzea, aby w nich zbierać dawne zbroje rycer-

skie i armaty wyszłe z użycia, jak w muzeum armii; albo tabele statystyczne, jak w muzeum społecznem. Zakładają nawet takie muzea, w których nic, lub prawie nic się nie umieszcza, jak muzeum Galliera. Przeważnie jednak zamykają w nich dzieła sztuki najpiękniejsze i najbardziej godne widzenia.

Każdy śpieszy tu z pomocą. Nigdy przedtem zbieracze z taką lubością nie upatrywali w swych zbiorach przyszłych muzeów. Nigdy przedtem nie zapisywano państwu lub miastom tylu domów, co już za życia swych właścicieli przyjęły charakter świątyni Piękna. Wznoszą dziś muzea w tej samej myśli, w jakiej ongiś budowano szpitale, kościoły lub klasztory. Gdy u schyłku życia zwycięzcy, po twardych walkach przemysłowych i społecznych, zastanawiają się nad sposobem uświetnienia swego zwycięstwa i obdarowania tłumu jego owocami, wówczas staje przed nimi wizya muzeum. Tu, w parku Monceau, wystarczyło zabrać łożo zmarłego, by jego mieszkanie zamienić w muzeum. Tam znowu, kilka lat temu, gdy stary, bezdzietny książę, pozbawiony tronu i miecza, stał na terasie swego mieszkania i zastaniawiał się nad tem, coby mogło najlepiej uwiecznić jego pamięć, znalazł to w zamianie swego pałacu na muzeum. I oto wszystkie pałace przemieniły się w muzea. Louvre jest muzeum. Versailles jest muzeum. Fontainebleau jest muzeum. Chantilly jest muzeum.

Ta sama myśl nawiedza też dusze zbiorowe. Rady miejskie, mające za dużo pieniędzy — a nawet takie, co wcale ich nie mają dosyć — marzą o olbrzymich muzeach, któreby zgromadziły skarby sztuki całej prowincyi — jak np. Pałac Papieski w Awinionie — i ku którym w nowem stuleciu tłumy odbywałyby pielgrzymki. Miasta pokazują przejezdnym swoje muzea z równą dumą jak szpitale i przytułki. I tak samo jak budując przytułek sądzą, że rozwiązały problemat społecznej sprawiedliwości, tak też myślą, że przez budowę muzeum ocaliły piękność od zagłady.

Oto jedna charakterystyczna tendencya nowoczesnej umysłowości. Ale jest jeszcze druga:

Budują muzea, a równocześnie niszczą dzieła sztuki. Burzą pomniki, nieraz całe dzielnice miast, co widziały czasy rozkwitu piękna. Rozwiązują ich opasanie, jak w Avignon. Rozcinają ich wały, jak w Antibes. Zagrażają ich mostom, jak w Lucernie. Rozpędzają nimfy z ich wodotrysków, jak w Norymberdze. Zmawiają się, by zasypać ich kanały i tymczasem zadymiają ich mosty, jak w Wenecyi. Łamią ich meczety, jak w Egipcie. Obalają ich pałace i skopują grunt ich ogrodów, jak w Rzymie. Okaleczają ich klasztory, jak w Tuluzie. I depcą nawet po ich grobowcach, jak w Arles.

Nawet Florencyja, owa Florencyja, co pocieszała artystów obu półkul po tylu zamachach poczynionych w imię geometryi, Florencyja również widzi cały plan jakiegoś Riordinamento i Sven-

tramento rozpostarty na stołach swej rady miejskiej!... Tam, droga prosta jak ostrze miecza przebija samo serce miasta, przedziurawiając nierówne pałace, odcinając stare arterye średniowiecznego życia, wyszczerbiając lub wstrząsając po drodze loggie, gzemsy placu San Biagio, domu Giandonatic, pałacu di Parte Guelfa, ścinając wieże i t. p.¹⁾.

Na wieść o tem demokracja klaszcze w dłonie. To dzwoni jej w uszach niby zwycięstwo. Jest to istotnie zwycięstwo nad poszanowaniem przeszłości; nad tem wszystkim, czemu demokracja nie mogła zapobiedz, by przed nią istniało, lecz czemu może przynajmniej zapobiedz, by jej nie przeżyło. Jest to zwycięstwo nad ludźmi, których sama nie wybierała i nad rzeczami, na które nie oddawała swego głosu. Podczas sławnej nocy w Awinionie, gdy padła zniszczona brama Imbert, kilka godzin zaledwie po zaarrestowaniu prezydenta, który sam zawyrokował swój upadek, rozentuzjazyzmowany tłum przyklasnął sprawcom tego zniszczenia i wybranemu przez nich naczelnikowi.

To tylko kilka przykładów wziętych z kilku krajów. Ale prąd do sventramento jest powszechny. Każdej niemal godziny, rzecz można, na jakiejś części ziemi dokonywa się lub knuje coś przeciw jej piękności. I tak samo jak obli-

¹⁾ Patrz plany *Bolletino dell'Assoziazione per la difesa di Firenze antica*, zeszyt II, marzec 1900.

czono, że niektórzy wielcy kapitaliści co rana budzą się bogatszymi, tylko dlatego, że żyli o jedną noc dłużej; tak też możnaby powiedzieć, że naturalnym biegiem rzeczy, słońce co wieczór zachodzi poza miasta mniej piękne, niż te, które widziało wschodząc.

Dwa tedy prądy przebiegają cały świat: jeden zmierzający do zamknięcia piękna w muzeach, drugi do wygnania go z życia. W gruncie to to samo i niema między nimi żadnej sprzeczności. Współistnieją w tych samych duszach, dążą do tego samego celu, tak jak zrodziły się z tego samego poglądu na znaczenie sztuki. O ile już nie jest za późno, należy ostro napiętnować ów potężny prąd doby obecnej jako fałszywy w swej zasadzie i jak najbardziej szkodliwy w zastosowaniu.

ROZDZIAŁ I.

Sztuka wygnana z życia i zamknięta w muzeach.

To są dwa bliźnie prądy. Jednego i tego samego dnia w sierpniu 1895 r., w Awinionie, ta sama rada miejska, pod przewodnictwem tego samego prezydenta, powzięła niemal że na tem samym posiedzeniu dwie na pozór sprzeczne uchwały: uchwalono zburzyć malownicze wały, wznoszące się na południowej stronie miasta, a potem postarać się o fundusz sześciomilionowy, celem przemienienia pałacu papieskiego na muzeum chrześcijaństwa.

Jeden z tych projektów był mały i łatwy, drugi wspaniały i trudny do wykonania. Tylko jeden został wykonany; nie ów wspaniały, pomimo że właśnie ten był najbardziej upragnionym i do dziś nim jest jeszcze. Ci sami ludzie, co za konieczność uważają zburzenie owych pięknych, żółtych kamieni wzniesionych przez papieży, a sławionych przez

Stendhala, bynajmniej nie uznają za rzecz zbyteczną zbudowanie nowego muzeum. Ci sami ekonomiści, co wyrzucają sztuce, iż zniszczy miasta, jeżeli zachowa mu jego koronę baszt, nie wahają się zadłużyć je na 6 milionów, celem założenia kolekcji starych komży. I w tych dwóch uchwałach, na pozór sprzecznych, ożywieni są tym samym zmysłem porządku — polegającym na tem, aby nie pozwolić sztuce przeszkadzać na ulicach, lecz by ją umieścić tam, gdzie pójda jej szukać ludzie, którym się zdawać będzie, że jej koniecznie potrzebują: mianowicie w muzeum.

To samo pragnienie ożywia wszystkich burzycieli piękna, bez względu na to, gdzie »pracują«. W Arles zburzono domy nad rzeką po to, aby zrównać wybrzeża. Stukotem robót ziemnych i dymem kominów zniszczono tamże czar pustych grobowców na starem cmentarzysku, zwanem polami Elizejskimi (Alyscamps). Ale zamiast tego założono »Museon Arlaten«, aby w niem zamknąć malownicze przedmioty ludowego użytku.

We Florencji w 1888 r. komisya Riordinamento del centro della citttà, po zwiedzeniu domów na jednej ze starych ulic i zadecydowaniu ich zburzenia, uchwaliła jednak, aby ich zdjęciami fotograficznymi wzbogacić zbiory archiwów miejskich. Tak samo dziś, co mówi na nasze pocieszenie stronnictwo we Florencji, żądające zburzenia starożytnego i niespospolitego pałacu dell'Arte della Lana, który arkada łukowa

łączy tajemniczo z Or San Michele? Powiada, że »zrekonstruuja go w innej części miasta!« Zniszczywszy Mercato Vecchio i całe otoczenie starego kościoła Św. Andrzeja, założono z pompą w muzeum Św. Marka salę pamiątek, fresków, pował, kominków i tarcz herbowych zabranych z domów z 15 w.

Tak samo w Brukseli. Zrównawszy ongiś z ziemią stary pałac książąt brabanckich, usiłowano go odbudować w dwa wieki później, a dziś starają się zrekonstruować w zamkniętym pokoju to, co kiedyś zniesiono na ulicy. W Szwajcaryi hotele niszczą szałas, ale po zniszczeniu wszystkich szałasów górskich, na wystawie genewskiej rekonstruuja całą ich dzielnicę. W Paryżu, zeszłego wieku zburzono Bastylę i ulicę Św. Antoniego, a w 1888 r. uważano sobie za obowiązek, by wznieść ich podobizny na polu Marsowem. W 1900 roku zaś na skalistem wybrzeżu Sekwany wystawiono parodyę starego Paryża, ongiś burzonego z entuzjazmem. Tak to niszczymy nasze odwieczne domostwa, aby w sto lat później jać się niedokładnej i kosztownej ich »restytucji« i w ten sposób żadnym wrażeń tłumom daje się możność nowych i niezwykłych sensacyi.

Bezwątpienia, że tu i ówdzie odzywają się głosy protestu. We Florencyi przedewszystkiem podniesiono krzyk oburzenia przeciwko zamierzonym projektom upiększania burzycielskiego, a artyści

całego świata przyłączyli się do tego protestu. Pod nazwą *Associazione per la difesa di Firenze antica* utworzyli ligę Florentczycy rozmiłowani pięknem wykwiłem w dolinie Arna. Tych opozycjonistów zwalczają jednak argumentem na pozór dość logicznym: te zabytki są godne zachowania, albo też nie. Jeżeli nie, cóż szkodzi ich zburzenie. Jeżeli tak, cóż można uczynić lepszego, jak schronić je w jakimś muzeum?

Zresztą jakie niebezpieczeństwo grozi owej Florencyi, której chcecie bronić i poco tyle hałasu? Poco tych dziesięć milionów podpisów książąt, biskupów, powieściopisarzy, urzędników protestujących przeciw naszemu miejskiemu urzędowi dróg, które zbieraliście aż gdzieś na krańcach cywilizacji, poczynawszy od Massachusetsu aż po Tasmanię? Czyż była mowa o zniszczeniu choćby jednej pamiątki, będącej sławą naszego grodu za granicą? Czyż targnięto się na Stary Pałac, pałac Pitti, Santa Maria di Novella, Duomo?

Rozpatrzenie się dobrze w planie, przeciw któremu występujecie... Nie dotyka nawet Ponte Vecchio, choć jest tak niewygodny i wązki! Uwzględnia wszystko, co przewodnicy pokazują turystom; a gdy plan ten będzie wykonany, to projektowane demolowania, nietylko że nie zatamują tury przepisanej przez Cook'a, lecz przeciwnie. Zakreślenie szerszych i prostszych dróg między jednym gmachem, a drugim, umożliwi obcym zwiedzenie wszystkiego w czasie znacznie krótszym...

Cóż jeszcze powiadacie? Że domy na placu San Biagio mają piękne szczegóły architektoniczne... Cóż takiego? Tarcza herbowa na palazzo dei Canacci, albo gzyms? Albo tam w palazzo di Parte Guelfa ta mała kolumna z logetta del Vasari? A w borgo San Jacopo kilka baszt? Dobrze, przecież się je ocali. Z bezkształtnej masy tych starych budowli z XIV i XV wieku rzadkie i godne widzenia części umieści się w muzeach. Wszyscy na tem skorzystają, nawet esteci, gdyż w jednej sali znajdą zebrane i w ciągu dziesięciu minut obejrzą te wszystkie szczegóły, co porozmieszczane na murach mało zajmujących lub w uliczkach nieuczęszczanych, wymagałyby pięciu lub sześciu godzin, aby je z wielkim trudem odszukać! Wszak pracując dla pożytku, pracujemy zarazem dla was.

W ten sam sposób postępują z pięknymi widokami przyrody. Paryż nie jest wprawdzie miejscem pielgrzymek estetycznych, ale mogłyby być miastem bardzo pięknem, mimo swoich upiększeń, gdyby nie konserwowano i burzono tam z podobnem zacierzowaniem. Obcy artyści nie mogą się dość temu nadziwić. »Ktokolwiek wraca do Paryża po kilku latach nieobecności — powiada Ouida — znajduje co dziesięć lat coraz bardziej zaciemniony blask jego życia. Przyczynia się do tego zatrucie powietrza wielką liczbą fabryk, kolei żelaznych i innych przedsiębiorstw, oraz rozprzestrzenienie

się miasta pomiędzy ogrody, sady i laski, które dawniej je tak przepięknie okalały.

Natomiast najdrobniejszy kawałek zasmarowany farbami chowają, etykietują, konserwują i zamykają. Wymazano z nieba paryskiego ową delikatną harmonię ciemnych ruin i zieleni, z których 28 lat staro przykre wspomnienia, podkreślając zato smutny ich urok — aby zamiast nich między dwoma zegarami zbudować dworzec kolei żelaznej. Natomiast skrzętnie zachowano marne ślady fresków jednego z bardzo miernych dekoratorów drugiego cesarstwa i poświęcono im pompatycznie kilka sal muzealnych.

W tych więzieniach zamyka życie współczesne nawet ptaki i kwiaty. W całej środkowej Europie ograbia się lasy z ptaszków, zabija je, truje, dusi w gniazdach milionami i łapie w sidła. Wkrótce będzie można umieścić w muzeum ostatnie egzemplarze rozmaitych gatunków ptaków, których śpiew ojcowie nasi i my słyszeliśmy po raz ostatni. Jeżeli idzie nam o zachowanie ich kształtu i głosu, każmy im śpiewać przed fonografem, a potem dajmy je wypchać — gdyż zbliżają się czasy, gdy cały gatunek ulegnie zniszczeniu. Ale zato pełne są klatki w naszych ogrodach zoologicznych.

Skatalogowawszy w ten sposób ptaki, dojdziemy nareszcie do tego, by także kwiaty umieszczać w zamkniętych muzeach i usunąć je z pod niszczącego wpływu życia. Co mówię? To już się stało. W Alpach zniszczono tyle kwiatów, że trzeba

było stworzyć dla nich na Małym Św. Bernardzie schronisko »Chanoisia«, któremu nadano nazwę »ogrodu-muzeum«.

»Ogród-muzeum«, czyż sama nazwa nie charakteryzuje epoki, tendencji, idei? I czyż nie ta sama dążność ożywia edylów Florencyi, Paryża, Wenecyi i Rzymu: mianowicie aby malowniczość uwięzić w przeznaczonych do tego miejscach; by usunąć ją z życia; by uprzętnąć z przed nóg tłumu rzecz tak rozrywającą uwagę i zagradzającą drogę jaką jest Piękno; by schować je i zawieźć daleko, tak samo jak to, co w mroźne poranki paryskie wywożą wózki zamiataczy ulic i śmieciarzy! W mieście należycie uporządkowanem dla interesów zdaje się nie uchodzić, aby przechodnie zatrzymywali się i podziwiali architekturę, tak jak fale rzeki nie będą przyglądały się wybrzeżom. I fale i przechodnie niechaj mijają prędko, unosząc swoje rozmaite ciężary, biegnąc ku wspólnemu kresowi! A hasłem gospodarki naszych miast nowoczesnych zostanie: »Dla użyteczności wolność, natomiast więzienie dla sztuki«.

ROZDZIAŁ II.

Losy uwięzionej sztuki.

Jakie są losy uwięzionej sztuki? Ażeby je zrozumieć, należy uprzytomnić sobie owe wrażenia, które każdy z nas zaznawał, podróżując po Europie.

Nie mowa tu wcale o tych dziełach sztuki, co same dla siebie stanowią jedność estetyczną i stworzone zostały z wyraźnym celem, by zdala od życia, które przedstawiają, w salonie, w obrębie czterech ścian wywoływały wizję zewnętrznego świata. Z takich dzieł, złotemi ramami zresztą zupełnie odciętych od swego otoczenia, można wszędzie jednakowo korzystać. Nie idzie nam więc wcale o malarstwo sztalugowe. Dla niego muzeum ma takie same znaczenie, jak każde inne środowisko. Nie możnaby też sobie wyobrazić czegoś nietylko zgubniejszego, ale też bardziej przykrego, niż wystawy na wolnem powietrzu, jak to np. uczynił Le Brun, zawiesiwszy na podwórzu pałacu Richelieu swoje »Przejście przez Granik«, albo gdy

Akademia Św. Łukasza umieściła swe arcydzieła na placu Dauphin, na przejściu procesyi Bożego Ciała.

Bezwątpienia, że sposób, w jaki obrazy przedstawiają się publiczności i w jaki publiczność do nich przystępuje, nie jest wcale obojętną rzeczą. Rozmieszczenie płócien historycznych w salach, co widziały ich historię, oraz piękna zgodność tonów w apartamentach skromnie umeblowanych — jak to zaczął urzeczywistniać p. de Nolhac w Wersalu — ogromnie przyczynia się do podniesienia wewnętrznej wartości obrazów. Tak samo działają skupienie się i samotność. Ileż ucierpiałyby na tem płótna pobożnie czczone w prywatnych kolekcjach, gdyby je oglądano wśród olbrzymiej różnorodności Galeryi nad Sekwaną! A gdy idziemy gdzieś w oddali studyować dzieło sztuki, na poły ukryte przed okiem publiczności, jakże bardzo wówczas przyczynia się do podniesienia wrażenia przebyta odległość, odcięcie od świata, oraz skupienie na jednym punkcie świeżej zupełnie wrażliwości.

Ponadto, jeżeli dzieło pozostaje tam, gdzie je stworzono, w otoczeniu, co je umożliwiło, a które ono naodwrot uczyniło sławnem, zdarza się często, że ono skupia i odbija wspomnienia dokoła niego rozsiane, jak to czyni soczewka z promieniami świetlnymi. Czyż Fra Angelico nie objawia się nam lepiej w najmarniejszej celi swojego klasztoru, niż w podziwiania godnem *Ukoronowaniu Przenajśw. Panny*, nieszczęśliwym zbiegiem oko-

liczności wystawionem o kilka kroków od ul. Rivoli?

Ileż portretów Rembrandta widziano w muzeach europejskich, nie zaznawszy ani razu przedziwnego wrażenia, które wywołują portrety burmistrza Sixa i jego małżonki. Są one zachowane od 240 lat przez tę samą rodzinę, w staroświeckim salonie na Heerengracht, nad brzegiem kanału. Woda jego tak równa jak owe dusze mieszczańskie, zamącona tylko gdzieniegdzie żółtymi liśćmi, które opadają w ciszy takiej samej, w jakiej upływały ongiś godziny owych żywotów; tych żywotów, co nie wzburzyły nikogo, ani też nie zakłóciły niczego!...

Gdy schodzimy ze Zmarzłych Jezior Wysokiego Delfinatu w dolinę rzeki Graisivaudan i przypadkiem droga zawiedzie nas, w braku czegoś innego godnego widzenia, do małego kościółka, okolonego winogradem i dzięcielina, w jednym z miasteczek w Tronche... wówczas umieszczony w kaplicy obraz Matki Boskiej bizantyńskiej z poważnem, zamyślonem dziecięciem, trzymającym paluszek na ustach, czy nie przeniknie głębiej naszej wyobraźni, niż niektóre Madonny w galerii Doria, Borghese lub Pitti! O ile też podnosi wrażenie prostota ozdób i niespodziane spotkanie się z arcydziełem Heberta, pobożnie umieszczonem jako wotum tam, gdzie ślub został uczyniony i wysłuchany zarazem; tam, gdzie został obiecany potęgą patriotyzmu i urzeczywistniony potęgą geniuszu. Ale nie o obrazy tu idzie. Jeżeli umieszczamy obraz w muzeum, nie

czynimy ujmy ani ulicom, ani ogrodom, ani kościołom. Obraz może wiele zyskać przez specjalne umieszczenie w salonie, pałacu lub kaplicy. Nie traci jednak swego piękna w muzeum. Nam idzie o dzieła stworzone przez pewien zamiar dekoracyjny i służące jakiejś określonej całości. Idzie nam o dzieła stworzone w tym celu, aby przetrwały wszystkie zmiany i rewolucye; aby kąpały się w życiu otaczającym i w zgiełku tłumów; aby im nadały koloryt i podobiznę swą na nich wryły; słowem, aby wycisnęły charakterystyczne piętno na miastach.

Idzie nam o drzwi, fasady, płaskorzeźby, studnie, mosty, stele, ołtarze i grobowce. O kształty, któreby wisiały nad próżnią jak rynwy; zaludniały widnokrąg jak posągi; odgraniczały pola jak słupy graniczne; upamiętniały zwycięstwa jak kolumny, albo cud jak kaplice; górowały nad miastem i zmuszały oczy obywateli, by się zwracały ku górze — jak metopy Partenonu, albo jego Panatenee.

Oto dzieła zapoczątkowane poza muzeami i przed niemi; dzieła, przyczyniające się do charakterystycznego piętna, które wyobraźnia nadaje życiu. Weźmy najslawniejszy z przykładów: mianowicie Panatenee i wyobraźmy je sobie w chwili ich chwały. Podczas gdy miasto zajmuje się interesami, zyskiem, polityką, rozrywką, ta procesya, odbywająca się tylko raz na trzy lata, roztacza się ciągle na fryzach świątyni. Przykuwa ona do Akropolu wzrok każdego Ateńczyka, który widzi tam swoją

podobiznę, nie opuszczającą nigdy sanktuarium. Widz wyobraża sobie, że obraz przeżyje rzeczywistość, posąg człowieka; że arcydzieło przetrwa kult religijny, a tłum wiernych bóstwo. Posąg wykowany tam na górze z marmuru pentelikońskiego nie ulega żadnej zmianie. Te kolana wstrzymujące opornego konia nie ugną się nigdy przed nikim; policzki nie stracą swego zaokrąglenia; torsy zachowają swą giętkość; włosy nie wypadną i w ten sposób przyszłe pokolenia nie będą wcale sobie zdawały sprawy z tego, aby ludzie przedstawieni tam w górze mogli się kiedyś postarzyć.

Prawda, że życie nadane dziełom marmuru jest tylko iluzorycznym, natomiast rzeczywistym jest życie bardziej wzmożone, którem żyjemy, patrząc na nie. Prawda, że to tylko cień człowieczeństwa, a jednak ludzkość mija, a ów cień, utrwalony na murze, współzawodniczy swą niezmiennością z górami, okalającymi widnokraż i z temi gwiazdami, ku którym co wieczora kamienne postaci narożne zdają się podążać...

Usuńmy te postaci z widoku i z obrębu życia tłumu, umieścimy je w muzeum, cóż się wówczas z niemi stanie? Ażeby się przekonać o tem, pójdźmy popatrzeć na los Elgin marbles w zbyt kownych apartamentach londyńskich.

Ponura jak więzienie, obstawiona kolumnami jak świątynia, uwieńczona mgłą i zaledwie oddzielona od sąsiednich kamienic — oto czarna masa British Museum. Tam są uwięzieni pół-bogo-

wie. Wilgotny trawnik i kilka wzlatujących gołębi nadają jedynie nieco zieleni i bieli temu ponuremu krajobrazowi, poczernionemu sadzą. Gdy starożytni budowali świątynię, by umieszczać w niej bóstwa zabrane nieprzyjaciołom, czynili to przynajmniej w jakiejś okolicy pogodnej, gdzieby bogowie mogli się zaaklimatyzować, czuć się dobrze i wreszcie stać się skłonnymi do popierania swoich zwycięzców. Tutaj, nic z tego. Wyobrażamy sobie w tej chwili radosny Akropol, różowy i złoty na tle błękitów, okolony na końcu widnokregu górami, nieśmiertelnemi miodem i marmurem i zatokami, co mają pamiętne nazwy zwycięstw. Wyobrażamy sobie płaszczyzny zielonych pinii; gaje oliwne, bielejące za powiewem wietrzyka; małe ścieżynki, obsadzone gruszami, kaktusami, aloesami, nadające się do tego, by wieść estetów ku bogom nieśmiertelnym.

Tu na trotuarze Great Russel street, lśniącym od deszczu, brak wszystkiego, coby mogło wprawić duszę w stan radosnego podziwu lub wlać w nią smutek. Na stołach z czarnego marmuru leżą kolosy, co przebywały ongiś na frontonach Partenonu: Helios, Tezeusz, Ceres, Prozerpina, Iris, Selene, Parki, Wiktorya, Prometeusz, Minerwa, Neptun, Amfitryon, Leukotea, Cekrops, Merkury. Widok tych uszkodzonych posągów, leżących jak kawałki ciał zimnych na kamiennych płytach trupiarni, ściska serce. Bo ci bogowie, choć nie opanowują już swą potęgą garstki wier-

nych, to jednak mocą swej piękności władają po dziś dzień całą ludzkością. Tu natomiast widać na nich ślady niczem nieusprawiedliwionego, wiarolomnego wprost zaniedbania i bezbożnej niepamięci.

Wszyscy są bez głowy, z wyjątkiem Tezeusza, który swymi czterema kikutami podobny jest straszdyłu żebrzącemu na rozdrożu. Głowy ich potoczyły się na ziemię, a z tych twarzy dostojnych, godnych pocałunków bogini, może niejedną w głębi wód Pireusa toczy jadowity gad. Pozbawiono te posągi ozdób i przedmiotów, które trzymały w ręku jako godła swoich nieśmiertelnych zajęć. Tu i ówdzie dziury na biodrach lub na łędźwiach, których nie zdołali zatkać złoczyńcy, a dozorczy więzienni skrupulatnie myją, opowiadają o spełnionem świętokradztwie z wymową rozbitego zamka na otwartem cyboryum.

Gdy rozglądniemy się wzdłuż ścian, widzimy twarze Panateńczyków wstawione pod szkło, jak kości świętych, zbiór chrabąszczy lub suszonych kwiatów. Miejscami poczyniono odnowienia. Tak w fryzie, przedstawiającym bóstwa kobiece, przed stu laty uzupełniono odlewami gipsowymi jego dolną część, oraz lewe ramię kilku postaci. Złe obrobiony gips wcielono do pierwotnego marmuru i w ten sposób wprowadzono z wielkim trudem kilka fałszywych kamieni w oprawę z kamieni prawdziwych.

W innym miejscu kłębi się dziwaczna i opła-

kana armia, złożona ze szczątków starych, pięknych potworów o brodach falujących i końskich tułowjach i z młodych bohaterów beznogich, oddających się po dwóch urojonej walce na pięści. Jakiś Lapita, niemający ręki, usiłuje zadusić Centaura, któremu brak gardła. Niektórzy wywijają nieistniejącymi mieczami. Jeden z Centaurów czuje, że go ktoś napastuje z tyłu, odwraca się, aby ujrzeć napastnika, lecz niema wcale oczu. Jakiś pozbawiony nóg usiłuje kopnąć nogą powalonego przeciwnika i zarazem podnosi odbite ramiona ku niebu, aby sławić swoje zwycięstwo. Zdaje się, że skóra lwia, wisząca na jego ramieniu, chce pożreć zabitego Lapitę. Inny ma na karku odlew gipsowy: jego głowa znajduje się bowiem w Kopenhadze. Ow Centaur kuleje, gdyż jedna noga pozostała w Grecyi. Tamten młodzieniec grecki niema oczu, by mózdz widzieć Centaura, na którego się rzuca z gwałtownością: twarz jego znajduje się w Luwrze. Jakiś Lapita bez głowy wylazł na Centaura, uginającego się pod nim i chwyta potwora za brodę. Zdaje nam się, że to jego własna głowa, którą w ten sposób trzyma w rękę. Tu znowu Centaur niema wcale popiersia, jest tylko koniem i wskutek tego Lapita powalony na ziemię jest już tylko jeźdźcem niezgrabnym.

W środku galeryi, na piedestale stoi kobieta bez rąk, z olbrzymiem przystrojeniem głowy, o architekuralnym wyglądzie ludzkiej kolumny. To Karyatyda. Przez przeszło dwa tysiące lat wraz

z pięcioma pięknymi towarzyszkami, które zostały w ojczyźnie, podtrzymywała portyk Przedśionka Dziewic. Teraz pozostał tam tylko jej gipsowy sobowtór, przebity żelazną sztabą, przez deszcz i słońce strasznie poczerniony. Tu Karyatyda jest niezdałym posągiem, oderwanym od ojczyzny; wygnanką zdumioną i zawstydzoną tem, że już nie może na nic się przydać i jakby znużoną brakiem swego zaszczytnego ciężaru.

Ów smutek, który odczuwamy może najsilniej w British Muzeum, ogarnia nas wszędzie, gdzie tylko są zamknięte dzieła przeznaczone do przebywania pod gołym niebem i gdzie spotykamy osamotnione posągi, stworzone dla pewnych określonych zespołów zdobniczych. Przebiegnijmy sale Watykanu, Luwru, Gliptoteki. Ileż lat minęło od owej chwili, gdy te marmury lub bronzы cieniem swym znaczyły postępowy pochod słońca. Rzeczywiście, trzeba było długoletniego przyzwyczajenia, aby uspić nasz krytycyzm i oślepić nas do tego stopnia, że np. w Luwrze możemy znieść owe stopy kamieni nagromadzonych pod sklepieniami; że nie razi nas to krzyżowanie się i nierówność linii, ten zbiór ramion, głów, draperyi, zasłaniających jedne drugie, powtarzających się grą zwierciadeł lub zaćmionych blaskiem złocień. Trzeba też niezmiernej uległości wyobraźni, aby wytłómaczyć sobie postawy i ruchy owych Dyan, co chwytają za kołczan w drodze ku oknom; Wiktoryi jadących na schodach; tych Atlasów

przygnieconych niewydzialnym ciężarem; natchnionych Apolinów i płaczących Niobid z wzrokiem zwróconym ku gzymsom sufitu... Czy widział kto bogów lub bohaterów rzuconych bezładnie jak towary na składzie w Sali sarkofagu Medei w Luwrze lub w sali rzeźb w Luksemburgu? Wszak umieszczono te marmury tutaj, aby je lepiej można było podziwiać, a tymczasem nagromadzono je w takiej ilości, że wszystkie ich zarysy tak się zlewają, że niesposób, by jedna rzeźba wyraźnie odcinała się od drugiej. Zdawałoby się, że to zgromadzenie, na którym wszyscy odrazu mówią! Idzie o podkreślenie piękna tych postaci, a jednak usuwa się je z pod blasku promieni słonecznych, co na nowo rzeźbiłyby ich kształty; z pod wpływu cieni na wolnem powietrzu, co zmieniając się wraz z światłem dziennem, uwydatniałyby naprzemian każdy muszkuł, każdą płaszczyznę, każdą zmarszczkę i każde zgięcie.

W muzeach mnóstwa posągów nie możemy nigdy oglądać na tle obojętnem, w całości, oddzielonych od konturów rzeźb sąsiednich. Większość tylko z jednej strony dostaje światło. Nawet te, co są umieszczone na środku sali, jak np. Torzo w Watykanie, nie są wolne od linii przyległych. Całość takich rzeźb znacznie lepiej uwydatnia się na dobrej fotografii, gdzie tło zostało ujednostajnione, niż w muzeum, wśród gry różnorodnych barw. Mnóstwo arcydzieł znamy dokładniej za pośrednictwem fotografii, niż z bezpośredniego ich widoku.

Wiemy, że istnieją, ale w rzeczywistości nikt ich nie widział.

A tak dobrze możnaby je było widzieć gdzie indziej! Oto wśród pól i lasów, gdy zmysł estetyczny rozbudzony pięknnością przyrody; gdy oko wypoczęte jednostajnością jej ozdób; gdy umysł, wśród nieskoordynowanych głosów wegetatywnego życia, żądny i ciekawy jest rytmu i z entuzjazmem pochwyciłby najdrobniejszy ślad pracy i woli, najmniejszą linię świadomą i ciągłą. Niejasna potrzeba symetrii tam, gdzie wszystko zdaje się wymykać z pod reguł; oraz potrzeba planu racjonalnego i świadomego wśród swobodnej fantastyczności przyrody, oto zjawiska ogólnie znane. Znacznie wdzięczniejsi jesteśmy sztuce za zatarty obraz Madonny, namalowany na białej ścianie kościółka w jakimś biednym miasteczku Engadynu, niż za setną Matkę Boską z dziećmi w muzeum florenckim, gdyśmy już widzieli 99 obrazów podobnej treści. Czem jest dla nas sarkofag, po oglądnięciu stu sarkofagów lub setna pierwsza z rzędu urna? Gdy natomiast u skrzyżowania doliny, wśród jakiejś wsi wirgilijskiej spostrzeżemy prosty pomnik, przed którym Poussin zatrzymał swoich arkadyjskich pasterzy, zatrzymalibyśmy się jak oni pod wrażeniem piękna jego linii i harmonii jego proporcji. I gdy w pobliżu starożytnego miasta, pośród winnic i ogrodów warzywnych, znajdziemy resztkę ofiary z byka, zapomnianej przez archeologów i porównamy rzeźbioną gałązkę winogrodu

z żywymi liśćmi, rzucającymi na nią swój cień, a poświęconą czaszkę wołu z wołami kroczącymi wzdłuż roli; — wówczas znacznie lepiej, niż w muzeum zrozumiemy usiłowanie sztuki, by najkapsyśniej z gałęzi utrwalić w regularnym splocie, a najniezgrabniejszą z głów w wysmukłym ornamencie.

Czyż inny cel ma błąkanie się po starych przedmieściach Rzymu lub w miasteczkach toskańskich? Wśród miasta mamy zebrane wszystkie arcydzieła, których tylko dusza zapagnie. A jednak, jeżeli chętnie idziemy po drogach nieznanych, to dlatego, że większą przyjemność sprawia nam wygięty kształt Navicelli, niespodzianie spotkany przy portalu willi Mattei, niż wszystkie baseny i kadzie, któremi przepelniono Salę okrągłą lub Galeryę kandelabrową. Wdzięczniejsi jesteśmy artyście za to, że liście utrwalił na steli klasztoru San Saba, albo krzyże na studniach klasztoru Laterańskiego, niż za wyrzeźbienie kamieni nagromadzonych na Kapitolu. Cały zbiór żelaznego zdobnictwa w Architectural Court w South-Kensington muzeum nie zarysowuje nam się tak dokładnie w pamięci, jak łuk nad studnią w klasztorze Kartuzów w Ema, gdyśmy widzieli w piękny, różowy wieczór jego czarną, żelazną arabeskę, zaokrąglającą się nad łysymi głowami ostatnich zakonników.

Dlatego też pomysł Florentczyków, ażeby przez zburzenie starego miasta zadowolić jego wielbi-

cieli, jest oznaką najgłębszej pomyłki estetycznej. Obcy nie kochają bynajmniej we Florencyi tylko świetności kilku jej pomników, ale przede wszystkim ową atmosferę sztuki, którą prawie bezwiednie oddycha się w najbardziej zapadłych kątach miasta.

Chcieć pozbawić miasto tego wszystkiego, co atmosferę ową wytwarza, aby nagromadzić i zamknąć je w muzeum Św. Marka, znaczy po prostu zniszczyć niepowrotnie urok błąkania się po zaułkach florenckich, ową niespodziankę spotkania się z jakimś fragmentem sztuki i radość z powodu jego odkrycia. Te same przedmioty, zachwycające, jeżeli się je spotyka pojedynczo, nabierają sztuczności przez nagromadzenie. Cóż bardziej boskiego od śpiewu ptaków, rozlegającego się tu i ówdzie w lesie? Cóż nieznośniejszego natomiast od pta-szarni?

Jeżeli dzieło jest tego rodzaju, że zapożycza swój charakter lub kult od jakiejś określonej miejscowości, coż wtedy pozostanie z niego w muzeum? Co oznaczają te bożyszcza przeniesione w obce kraje, te wazy poświęcane, na których widać ślady rąk kapłańskich, gdy żaden kapłan już ich nie podnosi? To jakby śpiew kościelny w jakimś kasynie. Gdy w przedsionku muzeum Cernuschi, w parku Monceau widzimy uwięziony tam posąg Buddy, wówczas rozumiemy żal Japończyków, którzy w ogrodach Meguro czcili go jako piękność opiekuńczą. Pewnego dnia ci biedni ogrodnicy przybyli

do Tokio, żądając posągu, który im zabrano cichaczem, po kawalku. Ci wieśniacy dokonali wówczas więcej, niż aktu wiary: dokonali manifestacji estetycznej. Nieświadomie bronili słusznej zasady »sztuki na swoim miejscu, sztuki w właściwym środowisku«. Bronz ten jest dobrze umieszczony w muzeum Cernuschi, ale cóż może zastąpić oku wielką i zmienną przyrodę, a sercu błagalne spojrzienia, zasyłane do swego boga przez pobożnego przechodnia? Gdyby przedmioty sztuki miały niejasne poczucie tego, wiele traci lub zyskuje ich piękność stosownie do otoczenia, wówczas Budda w swem wspaniałem mieszkaniu paryskim napewno by tęsknił za ptakami co śpiewały, woniami co się rozlegały i słońcem co świeciło nad nim wolne w czasach jego opuszczenia w biednych ogrodach Megury... Dzieła sztuki, szczególnie dzieła sztuki religijnej, są delikatnymi kwiatami, których woń trzeba wdychać na pniu. Zetnij je, a pozostaje wprawdzie kształt, ale nie masz już woni.

ROZDZIAŁ III.

Co przyroda czyni dla dzieł sztuki.

A ruiny? mógłby ktoś zauważyć, czyż nie należałoby ruiny zachować od zniszczenia?

Ruiny należy zostawić *in situ* jeszcze w znaczniejszej mierze, niż nienaruszone dzieła sztuki. Dziełom niezupełnym, częściowo zepsutym, przede wszystkim trzeba otoczenia, któreby je tłómaczyło, uzupełniało, albo usprawiedliwiało. Dzieło zupełne tłómaczy się samo przez się. Np. świątynia jest organizmem, w którym wszystko się splata, jedno drugim włada i wzajem się podtrzymuje. Dopokąd jest nienaruszona, dopokąd odpowiada swemu przeznaczeniu, dopokąd kolumny czynią swą służbę podtrzymywania architrawów, a ozdoby wypełniają wyłobienia fryzu, tak długo można ją umieścić gdziekolwiek. Sama dla siebie wyrazi swój rytm i swą ideę.

Ale zniszczona, kawałkami przeniesiona do jakiegoś muzeum, cóż nam zdoła wypowiedzieć?

Czem są kolumny bez fryzu łączącego ich szczyty? Czem akroterye bez frontonu, który podtrzymywały? Czem łuk w arkadzie bez sklepienia, które podpira, albo pinakiel bez filaru, nad którym się wznosi. Czem jest karyatyda bez architrawu, czem Kanefora bez swego koszyka, Wiktorya bez skrzydeł, Nadzieja bez kwiatu? Kolumnę umieścić w muzeum, to tak samo, jakby kto pień drzewa umieścił w salonie! To już tylko organizm osamotniony, zniszczony; to już trup. Trzeba go więc zostawić na wolnem powietrzu, pod gołym niebem, pośród przyrody, która ze swoich trupów, ze skał rozłupanych przez wodę, albo z drzew roztrzaskanych piorunem czyni ołtarze, kadzie, kosze lub gniazda.

Statua raz umieszczona na dworze zmienia się zupełnie. Ruchy jej olbrzymieją i podtrzymują niebo. Mech napęlnia ręce, przedtem beczynne. Porost kamienny kładzie na pokaleczenia marmuru swój balsam złocisty. Nasiona kwiatów, unoszące się w powietrzu i szukające schronienia, zatrzymują się na zagłębieniach urn, nachylonych ręką bóstw wodnych, albo na rogach obfitości trzymanych przez P o m o n y; czasami też woda deszczowa rozpościera u stóp N a r c y z ó w swe płynne i przemijające zwierciadło.

Znam na terasach willi Pamfili posąg kobiety o wzniesionych ramionach. Ręka jej jest odłamana i dlatego wznosi ku górze kikut, na który strasznie byłoby patrzeć. Obok jednak rośnie drzewo. Ono spuszcza na okaleczony marmur swoje gałęzie, za-

tapia rękę zieloną falą swych liści i w ten sposób objaśnia posąg. Ręką, której nie posiada, zdaje się zbierać owoce z drzewa, które ich nigdy nie miało.

Takim jest przypadkowy zbieg okoliczności, nadający wartość ruinom widzianym przez Huberta Robert: marmur poważny i nieśmiertelny daje oparcie przemijającym postaciom ludzkim, które mu udzielają życia. Między kolumnami odwiecznymi ale dumnymi jeszcze, lazzarone zajada swoją polentę, dziecko obrywa gałązkę winogron, a zakonnik odmawia różaniec. Na ich głowy dzika roślina rzuca cień swoich liści, ozdobę swych gałęzi, ofiarę swych kwiatów...

W ten sposób prawie zawsze przyroda i czas umieją odtworzyć w kamieniu duszę, co go opuściła wtedy, gdy uległ zniszczeniu. Naturalnie że nie mogą odrobić w zupełności wszystkiego, co człowiek zepsuł, ani też całkiem nappełnić pustki, którą wyżłobił przypadek. Nie oddają kształtom okaleczalym ich piękności plastycznej. Natomiast udzielają im nowego rodzaju piękna: mianowicie piękna malowniczości. Wprowadzają ruiny do wielkiej wspólnoty krajobrazu, aż nareszcie nadchodzi dzień, gdy ruina staje się tak nieodłączną częścią całego swego otoczenia, że już niechętnie chcielibyśmy ją sobie wyobrazić w dawnym, nie-naruszonym stanie. Któryż artysta wołałby poprawną spiralę krętych schodów od następującego opisu Tennysona: »Bardzo wysoko, na szczycie wieżyczki, zwracał się ku słońcu kawał schodów,

zupełnie nieosłonięty, zniszczony od dawno przebrzmiałych kroków. Olbrzymie pęki powoju ścisnęły szare mury swemi włóknistemi ramionami, wsysały się w kamienne spoidła i zdawały się u dołu kłębem węży, a u góry małym laskiem...« Owe schody, nigdzie nie wiodące i pozbawione osady, stają się tu centrem motywu dekoratywnego, który już nie jest architektonicznym, ale jest jeszcze malowniczym; motywu zapoczątkowanego przez przyrodę i wykonanego wedle kaprysu nasion, wiatrów i lat.

Żeby jednak rzeczy takie mogły się spełnić, trzeba powierzyć przyrodzie samej owe szczątki, które radziłybyśmy uszlachetnić i nie zakłócać wcale niepotrzebnymi staraniami tajemniczego działania owej rzekomej „macochy“. Ekonomiczna zasada: „Laisser faire, laisser passer“ powinna stać się naszym hasłem wobec przyrody. Pozwólmy powojowi okręcać się dokoła podstawy pomników. Nie bądźmy tym Faryzeuszem, co mur uważa za zepsuty, gdy kwiat na nim wykwita. Skoro roślina wytryska, widocznie ziemia dobrą była; gdy porost kamienny mógł się zakorzenić, widocznie powietrze było czyste!

Istnieje jedno muzeum, gdzie zrozumiano ową zasadę i to muzeum jest dla nas przedziwnym przykładem. Nic bardziej uderzającego jak wyobrazić je sobie obok British Museum. Wznosi się na drugim krańcu Europy, w Rzymie. Monumentalna brama roztwiera się na bezładne zbiorowisko

tysiącletnich pomników i ubogich budowli. W zamieszaniu znajdują się tu pamiątki i rudery najróżnorodniejsze: takie w których były termy Dyoklecjana, w których mieścił się klasztor Kartuzów, w których po dziś dzień jeszcze znajduje się przytułek dla blakających się tu kalek. Jest to najmniej znane ze wszystkich muzeów Rzymu, tak jak British Muzeum jest najslawniejszem na całym świecie. Budżet jego należy do najskromniejszych, podczas gdy budżet British Muzeum jest najbogatszym. Zawiera tylko to, co młode Włochy znalazły na swoim gruncie od czasu zjednoczenia. A wobec takich nazwisk jak Fidyasz, to muzeum nie może wymienić żadnego... Nawet nie zbudowano go w tym celu, by w niem umieszczać dzieła sztuki. Klasztor, pośrodku kwadratowy podwórzec, dookoła arkady, szereg małych celek, romitoria wychodzące na mikroskopijne ogródki z tyłomaż loggiami, kilka sal na pierwszym piętrze, obwieszonych plecionką, po której igrają promienie słoneczne — oto wszystko.

Ale twórca tego muzeum jest nietylko archeologiem, to artysta. On nietylko konserwuje dzieła sztuki; on na nie patrzy. Nie myśli tylko o tem, by je wykopać nad brzegiem Tybru, lecz także zastanawia się nad sposobem w jakiby je znowu posadzić do ziemi i umożliwić im zapuszczenie korzeni. Przy umieszczeniu dzieła długo szuka najodpowiedniejszego miejsca, któreby mu o ile możliwości zastąpiło pierwotne, nieznane mieszkanie

lub pierwotne, zatracone środowisko. Odosobnia je, a odosobnniejszy powiększa. Oświeśla je, a oświeciliwszy ożywia. A jeśli to są tylko zwykłe szczątki, którymby żadna sztuka życia wrócić nie zdołała, wówczas nie boi się wystawić ich na wolne powietrze. Wzdłuż niezamkniętego klasztoru i w ogrodzie, okolonym arkadami z wapienia trawertyńskiego, pod działanie słońca i deszczu wystawia szczątki posągów, sarkofagów, kolumn, masek kamiennych, słowem wszystko, co bez wielkiej szkody może być narażone na zmiany pogody; a potem pozostawia przyrodzie wolną rękę.

Wystarczy przejść się raz po muzeum, by się przekonać, czego przyroda dokonać potrafi. Jednym z najpiękniejszych poranków życia będzie poranek spędzony w kwietniu lub maju w podwórzu tego klasztoru, zawojowanego na nowo przez pogaństwo. Tu niema tego kwadratu przyémionego światła, co przedostaje się przez okno muzeum i który więźniowie nazywają »niebem«. Tu blask słońca, krążący dokoła marmurów, użycza im powolnego życia światła i cieni. W środku podwórca, na szemrzącym basenie, wodotrysk wznosi się ku górze łodygą lili, a opada garścią pereł. Rzekłbyś jakieś ukochane złudzenie, co się rozbiło, wzniosłszy się zbyt wysoko, lecz którego szczątki są jeszcze drogocennymi dla nas. Dokoła starego cyprysu, powalonego gromem, nagromadził się mech. Cztery kamienne głowy zwierząt, równe olbrzymim trytonom, wyzieraają z za czterech zielonych pęków po-

woju. W odległym rogu czworoboku wiosna wzniciła różowe płomienie na gałęziach drzewa migdałowego, a wiatr porusza owymi płomieniami, nie gasząc ich. W górze, u szczytu dwóch wysokich kolumn wykrzywają się dwie maski kamienne, których usta i oczy są uwidocznone zapomocą dziur. W jakimś muzeum z poza tych dziur wyzierałyby ciemności. Tu natomiast widać przez nie światło.

Dla najdrobniejszego z tych szczątków przyroda ma nieskończoną czułość. W miodnych pękach roślin, zrodzonych w rozpadlinach marmuru, buja rój owych owadów ociężałych i wiecznie brzęczących, co nie potrafią ani się wznieść ku górze, ani też zamilknąć. W jakimś kącie stoi posąg kobiety o odbitej głowie. Krzak głogu kładzie swe gałęzie na jej ramiona, zasłania odcięcie na szyi, a w miejsce brakujących piersi wykwita dwiema różami. Sarkofagi zewnątrz napuszyście ozdobione figurkami Amorków, wspinających się po drabinach i zajętych około winobrania, wewnątrz są wypełnione, ale nie kośćmi szkieletów, lecz ożywnami i kwiatami, jak ów sarkofag, który widzimy na Miłości świętej i miłości ziemskiej Tycyana. W jakimś kącie subtelna, biała noga na czerwonej, kamiennej płycie zdaje się jakąś właśnie zstępującą zjawą i wywołuje raczej wrażenie zapowiedzi, aniżeli rozbitego szczątku...

Jakaś Fortuna trzyma swe owoce bez ramion, któremiby nam je mogła podać, bez nóg, któremiby

mogła uciec przed nami. Deszcz i słońce poczer- niły miejscami szaty bogiń, a gdy z nadejściem je- sieni ich draperye marmurowe pokryją się gęsto żółtymi liśćmi i zwiędłymi kwiatami, wówczas sprawiają na nas wrażenie Ofelii. Nad uczonymi, łacińskimi napisami pochylają się prostacze ro- śliny: tajemniczy ostromlec, kłębuszki zielonych szpilek sosny, kosmate ramiona powojów, prze- obfity smolnik i subtelne mirty. Wpółotwartem ustom popiersi rojące się owady użyczają pomruku. Ptaszek, wlatujący ze złamanej Wiktoryi, wykoń- cza ruch jej skrzydeł. A wielki krzew róży, lśniący na otwartym sarkofagu, dorzuca swe powiewne płatki do ciężkich, kamiennych girland, które z mo- zołem małe podnoszą Amorki.

W ciągu naszej doczesnej pielgrzymki, gdy wszystkie kształty, pod którymi sobie wyobrażamy szczęście, zdają się zaścielać ziemię jako złamane posągi, nie dobrze jest zamykać je wraz z sobą w muzeum naszych pamiątek lub samym dumać u stóp ich ruin. Przeciwnie, należy je umieścić w pełnym blasku słońca, rzucić w sam wir ludzki i przywołać na pomoc ku ich upiększeniu wszyst- kie utajone wpływy ziemi i nieba. Wówczas oka- leczenia łagodnieją, stają się czystsze i nabie- rają wielkości. Czujemy jak nami owłada potęga wszechrzeczy i wkrótce pomruk życia wegeta- tywnego, utajonego w głębiach, zagłusza głosy na- szego własnego żywota. Mrok zalega nasze wspo- mnienia, a światło budzi nam myśli. Tylko przy-

roda, choć o niej mówią tyle złego, potrafi nam dać zapomnienie, które ją napelnia. I w ten sposób powoli, przez wpółotwartą ranę, zaczyna i nas przenikać coś z jej łagodności, z jej uśmiechu i z jej obojętności na wszystko.

BIBLIOTEKA
URZĘD. POWIATOWY UBI w KRAKOWIE
SEKCJA IV.

ROZDZIAŁ IV.

Parodoks o »konserwowaniu« dzieł sztuki.

»Doznaję spokoju tylko wtedy, gdy moi synowie są w więzieniu« mawiała matka dwóch Reybaud'ów, awanturników sławnych w połowie zeszłego stulecia ze swoich polemik i zajęć z całym światem. Jeżeli zastanowimy się nad tem jakie właściwie uczucie popycha naszych amatorów do zamykania w muzeach dzieł, które należałoby oglądać gdzieindziej, to wówczas przekonamy się, że władza nimi ten sam niepokój i że słowa pani Reybaud mogłyby stać się ich hasłem. Bo z chwilą, gdy jakieś piękne przedmioty skojarzymy z życiem, z chwilą, gdy wydobędziemy je z katakomb, w których spoczywały, natychmiast podnosi się krzyk w całej prasie.

Jedni lamentują nad tem, że mają nadal pozostać przed schodami Elisée dwie grupy kruchego i zniszczonego marmuru, zrobione przez Tassaret'a lub Guyard'a, a które zawdzięczamy

Beaujon'owi: żądają, by je usunięto z ogrodu i umieszczono — gdzie to? — naturalnie w muzeum... Inni podają sobie do wiadomości, że gobeliny w komnacie mebli królewskich, rysowane przez Audran'a i przetykane złotem, przemieniono w portyery; że złożone we dwoje łamią się i wskutek swego wielkiego ciężaru wymagają siły przy podnoszeniu, co z czasem zniszczy je zupełnie. Gdzież je podziąć? Naturalnie umieścić w Zbiorze Gobelinów, gdzie Baedeker wam powie, że można je oglądać »w środę i sobotę od pierwszej do trzeciej«. Jeszcze inni odkrywszy, że w katedrze w Bordeaux znajduje się Chrystus na Krzyżu Jordaens'a, nie mogli dłużej znieść tego, by Chrystusa widzieć w kościele. Chcą go dać na swoje miejsce — którem jest oczywiście muzeum. POCO ten menhir wśród stepu bretońskiego? pytają się dostawcy wystaw i proponują, aby przenieść i zamknąć na polu Marsowem 1900 r. sławny kamień z Locmariaker. Gdzieindziej znowu skarżą się, że kilka pięknych okazów ze zbioru gobelinów zwanego: *Suite des châteaux* wysłano do rozmaitych miast europejskich, celem udekorowania nimi pałaców naszej ambasady. Pytamy, gdzieby raczej być miały? i słyszymy odpowiedź: »W Zbiorze Gobelinów lub w Luwrze«.

To są objawy największej pomyłki estetycznej, którą kiedykolwiek popełniono. Bo właśnie użycie gobelinów do ozdoby naszych pałaców ambasady jest jedynym sposobem, aby módz z nich korzystać.

Ale korzystać będą tylko niektórzy — mógłby ktoś zauważyć... Tak jest — niektórzy. Ale kogo dywany ucieszą w muzeum? Nikogo! Piękno umeblowania nie narzuca się umysłowi tak rychło, jak piękno obrazu lub rzeźby. Tak samo pejzaż mniej bije w oczy, niż scena wojenna, a subtelne kolory i łagodne linie dekoratywne wymagają godzin całych dla ich zrozumienia. Trzeba długo pobyc z jakimś dzbankiem lub kredensem, by rytm ich zasymilował się z naszym umysłem. Trzeba żyć wśród stylowych przedmiotów, aby one w nas żyć mogły. To właśnie nadaje sztuce dekoratywnej zupełnie różne piętno od sztuki naśladowczej. Nie zadziwiać nas winna, ale przenikać. Ażeby zaś nas mogła przeniknąć, na to trzeba się z nią spoufalić, tak jak się spoufalamy z dywanami naszych pokoi, a nie umieszczać jej w muzeum, gdzie składamy jej rzadkie, uroczyste i pośpieszne wizyty.

Ale to przecież jedyny sposób utrwalenia owych przedmiotów, zauważą. — Utrwalenia owszem, ale jakiego utrwalenia? Utrwalenia przedmiotów martwych czy żywych? W ich działaniu czy też objętych? W tem sęk. Mumia trwa dłużej od człowieka. Pieniądz złoty, zamknięty w skrzyni lub w grobowcu, trwa dłużej, niż pieniądz przechodzący z rąk do rąk, który zużywa swój odcisk i obwódkę, ale ułatwia natomiast zamianę i ulgę przynosi nędzy. Nie ulega wątpliwości, że im mniej jakieś dzieło sztuki wystawione będzie na

wpływy słońca, kurzu, wiatru i oglądania, tem dłużej trwać będzie. Lecz trwać będzie nie czyniąc zadość swemu przeznaczeniu. A przeznaczeniem jego jest żyć naszym życiem i zginąć, jeśli tego trzeba, naszą śmiercią. Tylko za tę cenę ono poucza, zachwyca i pociesza. W przeciwnym razie trwa tylko. Gdy słyszę krzyki dostawców muzealnych, wydaje mi się, że mam przed sobą ludzi wyszukujących ziarna zboża, które rolnik zasiał w ziemi, aby czemp prędzej schować je na strychu i uchronić od spróchnienia. Istotnie przeszkodzą spróchnieniu, ale też równocześnie przeszkodzą ich zakiełkowaniu. Ratuja je wprawdzie od śmierci, ale zarazem zabierają życie.

Projekty, które dziś wyłaniają się ze wszystkich stron, zagrażają życiu dzieł sztuki. Jeżeli kiedyś miasto Avignon znalazło ów milion, potrzebny do usunięcia z zamku obronnego żołnierzy i do wprowadzenia do niego skrybentów, kustoszy i kluczników, o czem marzy; wtedy pałac Papieski stanie się niemym i ponurym. Miliony nagromadzonych tam przedmiotów nie będą już przemawiały do oczu mieszkańców odległych okolic, skąd je pozabierają. Odwiedziny w tem muzeum chrześcijaństwa będą się równały zwiedzeniu „skarbcza”. Przedmioty kultu nie stanowią bowiem same dla siebie całości. One istnieją tylko w zależności od innych rzeczy. One istnieją po to, aby je obnoszono, poruszano, aby jaśniały wśród tłumów, aby odziewały, chowały coś w sobie, aby zja-

wiały się w blasku słonecznym, przy sztucznem świetle witraży, na mlecznej drodze gromnic i wśród błękitnych dymów kadzideł. A tam natomiast, co zobaczymy? — Puste krzesła, ołtarze bez obrazów, lampki bez płomienia, dzwonki bez głosu, płaszcze kardynalskie bez osób, relikwiarze bez relikwii. Czy są to ofiary zbyt piękne dla Boga, któremu je pierwotnie złożono i lepiej natomiast przystosowane do owego kultu »estetyzmu« muncypalnego, którego znudzonymi kapłanami będą strażnicy w trójgraniastych kapeluszach? Cóż na tej zamianie uzyska Pałac Papieski? Był kasarnią — stanie się więzieniem.

To będzie jeszcze coś gorszego. To będzie argument usprawiedliwiający, lub raczej apologia wszelkiego zniszczenia czyli »upiększania« naszych nowoczesnych miast. To będzie usprawiedliwienie, na które powołają się wszyscy burzyciele, przy każdym ze swoich zamachów. Już się tak dzieje i dość posłuchać głosów, odzywających się w sferach oficjalnych, ażeby nie wątpić na chwilę, że sztuka służy dziś jako pretekst przeciw sztuce i że twory najbardziej sztuczne przeciwstawiają z tryumfem samorzutnemu pięknu naszych starych grodów. »Panowie zdają się być wzruszeni pewnemi zmianami, które prawdopodobnie zmodyfikują wygląd Paryża« mówił w 1897 r. minister sztuk pięknych, podczas uroczystego zebrania artystów francuskich. »Postęp przemysłu jest jak widzimy wiecznym współzawodnikiem sztuki; dlaczegóżby

jednak nie uznać w nim także jej wiecznego sprzymierzeńca, co jest tak samo prawdą? Dworce kolei żelaznych w sercu naszej stolicy wydają się panom najprzykrzejszą z owych zmian. Lecz czy się panom zdaje, że te wszystkie przeobrażenia, co się dokonały w wyglądzie Paryża w ciągu wieków, nie napełniały naszych ojców tymi samymi niepokojami i nie wywoływały może takich samych protestów?... Jeszcze brzmia nam w uszach zarzuty podnoszone przeciw pewnemu baronowi, którego nazwisko nieodłączne jest od topograficznej rewolucji Paryża. Poprzez labirynt uliczek i staroświeckich podwórców przebił on wielkie prostolinijne drogi, niby ślad jakiegoś olbrzymiego pocisku... Czyż sztuka bardzo ucierpiała na owym przewrocie? Czyż nie zatknęła swego sztandaru w każdej nowej części miasta; nie umieściła swoich muzeów, począwszy od muzeum Carnavalet aż do muzeum Galliera; nie wzniosła całego szeregu pomników na placach i przestronnych bulwarach, które pozostawiły po sobie kataklizmy hausmanowskie? ¹⁾...

Tak więc wedle tej tezy, (najniezwyklejszej, którą kiedykolwiek usiłowano podtrzymać w sprawie estetyki miast), nie higienę, ani komfort, ani ruchliwość Paryża wzywają przeciw jego malowni-

¹⁾ Alfred Rambaud, minister nauki i sztuki, mowa wygłoszona na dorocznem zebraniu członków: Stow. artystów francuskich.

czości, lecz malowniczość samą... Nie w imię pożytku uznaje się jego przeobrażenie, lecz w imię piękna... Kładzie się więc nacisk nie na potrzeby i gospodarke nowoczesnego życia, ale na te pomniki tak drogie, a zupełnie zbyteczne. Powołuje się na nie nawet wówczas, gdy te pomniki, gęsto po ulicach rozmieszczone, są nietylko niepotrzebną, lecz także nieładną ich ozdobą! I w ten sposób, zapomocą najśmielszej *petitio principii*, jaką sobie wyobrazić można, posągi Szekspira, Chappe'a albo Dolet'a, potępione przez smak ogółu i którychby nic nie zdołało usprawiedliwić, nagle mają stać się usprawiedliwieniem dla monotonnej perspektywy dzielnicy Hausmana i bulwaru St. Germain!...

Co prawda życie nowoczesne nie potrzebuje usprawiedliwienia; natomiast nic nie zdoła usprawiedliwić złej sztuki nowoczesnej. Nie można poświęcać postępu sztuce, ale należy sobie wyrobić słuszniejsze o niej pojęcie i nie dorzucać do poniesionych klęsk nowych błędów. Nie można na zawsze zachować w swej wyobraźni zdobnictwa dawnego życia, ale nie należy umyślnie ograbić z niego sceny świata i rzucać je do zimnych składów akcesoryi, gdzie nie wypełnia już swego posłannictwa.

Nie idzie tu o to, aby wytaczać daremne żale przeciw naturalnemu pochodowi postępu lub okazywać niesłuszne lekceważenie jego dobrodziejstwom. Nowoczesne życie ma sobie właściwe harmonie, których bynajmniej nie zapoznajemy. Osady z że-

laza i dymu mają sobie właściwą wymowę. Wołają wszystkimi głosami swych kół i sztab: »Jesteśmy olbrzymimi dostawcami tłumów i olbrzymimi niwelatorami stosunków. Jeżeli nasze okna czerwone i białe w nocy przyciągają niby ómy owych pagani, rozsianych po wsiach, to dlatego że jesteśmy dla nich symbolem i możliwością lepszego bytu. Każdy obrót każdego z naszych kół coraz bardziej oddziela człowieka od starożytnego niewolnictwa. Każda maszyna o jeden stopień podnosi jego plecy, niegdyś zupełnie zgarbione nad rolą. Każde udoskonalenie ujmuje po kilka minut mechanicznej pracy i dorzuca chwilę do godzin uszlachetnionych myślą. Jeżeli dziś myśl ludzka staje się czystsza; wyzwala się od trosk materialnych i zwraca się ku straconemu pięknu dawnych grodów; jeżeli się na niem rozumie i tęskni po niem, to dlatego żeśmy ludziom dali chwilę wyczasu. A jeżeli dziś macie czas na to, by nas przeklinać, to tylko dlatego, żeśmy dla was pracowali!«

Wsluchujmy się w te głosy, a także w okrzyk Walt Whitmana: »Największem miastem nie będzie miejsce najwyższych i najbardziej kosztownych budowli«. Kroczy wraz z tłumami poprzez szeroko wycięte drogi naszych zmodernizowanych miast; zniszczmy rzeczy malownicze i dawne, co nadały charakterystyczne piętno miastu, jeżeli tego trzeba dla swobodnego pochodu tłumów. Dobrze. Jest wielkość w przyznawaniu się do barbarzyństwa. Ale nie wzywajmy w tym celu świętego imienia

sztuki. Wyznajmy odważnie, że nęci nas bogactwo miasta, a nie jego piękno. Gdy godzimy w to, co w sztuce jest najżywotniejszym i najlepszym, nie usiłujmy twierdzić, że sztukę ratujemy. Nie żądajmyż zasiłków od narodu w jej imieniu; zasiłków, służących do tego, by klęskę jej uczynić jeszcze bardziej widoczną. Nie dorzucajmy do barbarzyńskich czynów bizantyńskiego rozumowania.

A gdyby się znalazło tu lub owdzie jakieś miasto na świecie, co jeszcze nie uwięziło całej swej sztuki i zachowało na ulicach jakieś wolne jej ślady; to niechaj mężowie u progu swych domostw lub na zgromadzeniach długo się zastanowią, zanim wydadzą wyrok, niedający się naprawić! Niechaj pomyślą nietylko o tych, co dziś zamieszkują miasto, lecz także o tych, co dawniej w niem mieszkali i których ono jest niejako dalszym ciągiem. Niechaj też pomyślą o tych, co kiedyś je będą zamieszkiwali i których ono będzie po części dziedzictwem! — »Katedra w Avranches, czyż bardziej należała do tych, co ją zniszczyli, niż do nas, co ze smutkiem stąpamy po jej fundamentach?« — Zanim burzymy, pomyślmy o tych, co budowali. Zanim zaprzeczamy, myślmymy o tych, co umarli. Przedewszystkiem jednak zanim budujemy, pomyślmy o tych, co mają przyjść kiedyś i nie śpieszmy się, by wzorować formę tych trwałych miast wedle kształtu naszych dusz przemijających. Cóż wiemy o duszach naszych następców, o ich upodobaniach, powinowactwach

i pragnieniach? Chcemy obecnie przyspieszyć komunikację ludzką w centrach naszych miast... Kto wie, czy ludzie kiedyś nie opuszczą owych centrów, tak jak my dziś opuszczamy głębie naszych wsi? Kto wie, czy w Florencyi lub w Paryżu. nie rozpoczął się już odpływ ku rogatkom? Czy centra naszych miast, na wpół wyludnione, nie staną się kiedyś azylum dla piękna, oazą ideału i spokoju, jeżeli tylko zdołamy uratować od zagłady ich starą architekturę? Nie łudźmy się, by typem jedynym i koniecznym naszych nowoczesnych miast miała być szachownica lub koło! Jeżeli »w domu Ojca mego jest mieszkania wiele«, to też prawdopodobnie istnieje wiele możliwych typów wielkich miast świata. Nie wyobrażajmy sobie, że to ujma dla miasta, gdy ruch w niem jest powolny. Jeszcze zawsze będzie dość miast o ruchu gwałtownym. Zresztą dobrze czasem zwolnić kroku życiowego.

Nigdy nie byliśmy tak bardzo spragnieni podobnych azylów. »Dziś całe życie koncentruje się w drgających arteriach miast. Zielone morze wsi przeryniają tylko wąskie mosty i coraz gęściejszym tłumem rzuceni jesteśmy ku bramom miasta. Tylko potęga i moc dawnej architektury mogłaby nam zastąpić wpływ straconych lasów i pól. Nie pozbywajmy się jej więc dla zamiłowania regularnych skwerów; dla przechadzek, ozdobionych szpalerami drzew; ani też dla równych ulic i bulwarów. Sława miasta nie na tem polega! Pozostawmy to tłumom. Pamiętajmy o tem, że w obrębie tych

murów niespokojnych z pewnością znajdzie się ktoś, kto zechce kroki swe skierować w inną stronę; że spotkać się zechce z kształtami o znanym mu widoku — jak np. ten człowiek, co tak często siadywał na placu, oświetlonym zachodzącym słońcem, aby przypatrzeć się zarysom katedry florenckiej; albo też ci właściciele pałacu w Weronie, co mogli znieść ze swych okien ciągły widok placu na rozdrożu ciemnych ulic, gdzie ojcowie ich wiecznym snem spoczywali¹⁾.

Tak mówił Ruskin 50 lat temu. Klęska zapowiadana wówczas, dziś jest znacznie większą, gdyż zasłania się sofizmatem konserwowania sztuki w muzeach. Nie dajmyż rozszerzać się temu sofizmatowi. Jeżeli kochamy sztukę, to wówczas nie będzie nam szło o to, by ją gromadzić w muzeach, lecz o to, by nie wypędzać jej z życia.

¹⁾ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*.

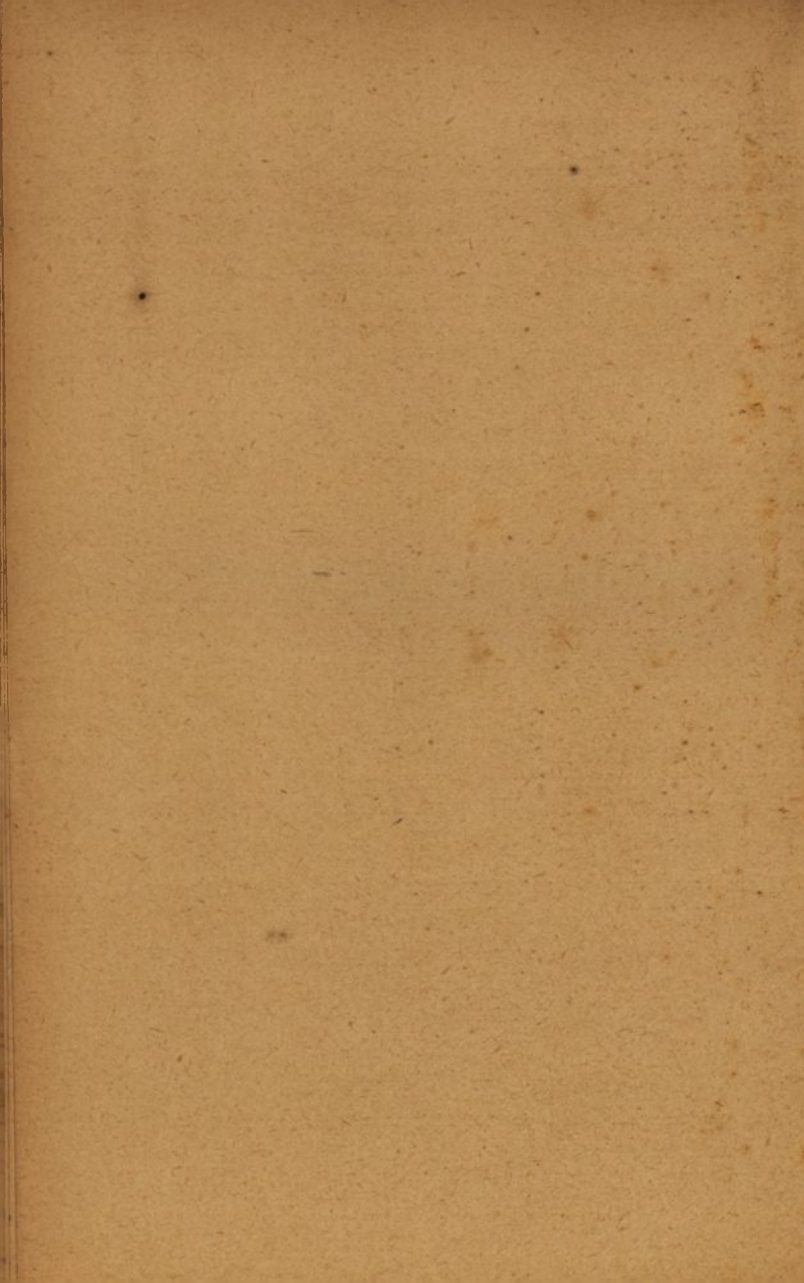


PROF. JAN RÉE

O WARUNKACH PIĘKNA

W SZTUCE STOSOWANEJ

(Z NIEMIECKIEGO)



W chwili obecnej każdy wytwór sztuki stosowanej równy jest jabłku Erydy: gdziekolwiek się pojawi, rozdziela umysły, wywołuje niesnaski i waśnie. Zyjemy w czasach pełnych radosnego nastroju bojowego, gdy ostro stają przeciw sobie zdania o wartości artystycznych produkcji. To, co jedni chwala, drudzy odrzucają; co jedni uważają za objaw prawdziwego artyzmu, inni okrzykują jako rzecz bez smaku. Przeciw starym stają młodzi. Starzy uznają tylko to, co nosi na sobie artystyczne piętno stylu jednej z minionych epok; młodzi natomiast ani chcą słyszeć o dawnych stylach, przyznając tylko temu rację istnienia, co ma indywidualne rysy i wykazuje cechy nowego stylu. Nowy styl! Czy pojawi się on kiedykolwiek? Tak pytają się nieufnie jedni i owe młodzieńczo-świeże kształty, na które z taką dumą i pewnością zwycięstwa spoglądają drudzy, określają mianem przemijających objawów mody, niezdolnych do dalszego rozwoju, prędzej czy później zmuszonych ustąpić miejsca jednemu z uświęconych stylów przeszłości. Czy pojawi się on? Myślę, że już jest i że każdy cie-

szyc się winien, iż nadszedł czas, gdy można wogóle mówić o nowej sztuce. Potrzeba było pracy całego stulecia, aby wywieść na światło dzienne to, co stanowiło tęsknotę najlepszych ludzi za czasów Herdera i młodego Göthego. I teraz, gdy nareszcie zjawiała się nowa sztuka, piękna i promienna jak młoda wiosna, czysta jak pierwiosnki i wonna jak fiołki, teraz powiadają, że to nie ta prawdziwa.

Ktokolwiek śledził bacznie okiem rozwój sztuki w ostatnim dziesięcioleciu i wie z historyi sztuki jakie zjawiska poprzedzają zwykle narodziny nowego stylu, ten ani na chwilę nie będzie wątpił, że wielkie się tu dokonały rzeczy i że zaczęła się nowa epoka w sztuce. Z chwilą, gdy nowy styl istnieje, artystyczne zadanie naszych czasów powinno, zdaje mi się, jedynie na tem polegać, aby styl ten kultywować i doprowadzić do coraz pełniejszego rozwoju. Minęły czasy archeologizujących sposobów twórczości, gdy prawda historyczna była najwyższem upragnieniem i tryumfem mistrzów. Wydaje się wprost niezrozumiałem, że można było przez ciąg lat stu dać się do tego stopnia opanować starej sztuce i własną epokę pozbawiać tego, co jej się słusznie należało. Może jednak ta treściwa rekapitulacya wszystkich stylów miała swoje uzasadnienie w tem, że spełniła owo biogenetyczne prawo, które jest podstawą tworzenia się wszelakiego życia. Historyczne style, niechaj się tam zowią jak chcą, greckimi lub gotyckimi, miały uza-

sadnienie tylko w swoim czasie i dla swego narodu. Są one czemś ograniczonem w czasie, przemijającym, zmiennem. Dlatego też nie mogą i nie śmiać mieć dla nas obowiązującej mocy. Nas obowiązuje jedynie owa zasada sztuki, która leży na dnie utworów piękna wszystkich czasów. Zasady tej nie znamy, i nie wydestylujemy jej też wszelakimi środkami naszego rozumu. Istnieje jednak i obwieszcza swe istnienie uczuciem piękna, które wywołuje, ilekroć się ją zastosowało. Unosząc się poza czasem i przestrzenią, nie podlega kolejom losu. Przez nią odczuwamy piękno w jakiegokolwiek ono przed nami staje szacie; bo silniejsza jest od cech jedynie stylistycznych, które wedle zewnętrznej formy umożliwiają nam dość dokładne zresztą oznaczenie czasu pochodzenia dzieł sztuki. Wszystkie samorzutnie stworzone dzieła piękna są ze sobą pokrewne. Pomimo formalnych różnic budowy, katedra w Wormacyi lub kościół św. Elżbiety w Magdeburgu są wewnątrznie znacznie bliższe Partenonowi, niż jego klasycystyczne naśladownictwa np. Walhalla koło Regensburga. To, co przy całej różnorodności zewnętrznego kształtu wspólne jest wszystkim dawnym arcydziełom piękna, winno też być właściwością dzieł współczesnych. Jeżeli nasi nowocześni twórcy są w rzeczywistej sprzeczności z dawnymi mistrzami, to można ich z czystym sumieniem odrzucić. Jeżeli natomiast spostrzegamy, że ich wielkość, siła i znaczenie leżą właśnie w bezwzględnem uznaniu i przeprowadzeniu tych zasad,

co w przeszłości doprowadziły sztukę do rozkwitu, to oddajmyż im należną cześć, a nie gańmy za to, że formalny wyraz piękna jest u nich inny, niż był dawniej. Tak samo, jak gdyby chciano ganić współczesnych Niemców, że mówią inaczej po niemiecku, niż Karol Wielki, Fryderyk Barbarossa lub Luter, albo że wogóle posługują się niemiecką miastem łaciny lub greki.

Wszelkie nowe objawy piękna mające nas zadowolić, muszą być w ten sposób ukształtowane, abyśmy czuli: oto tu władał ten sam duch, któremu w czasach wielkiej artystycznej przeszłości sztuka zawdzięczała swą piękność. Ta sama sztuka była ongiś i jest teraz, ale środowisko kulturalne się zmieniło i dlatego też załamanie się promieni świetlnych jest odmienne. Wszak rozmaite style nie są niczem innym, jak różnorodnem załamaniem się promieni światła owej słonecznej sztuki, którą dopiero doskonała kultura oglądać będzie w jej przezczystym kształcie.

Jeżeli porównamy dzieła najnowsze z ową sztuką naśladowczą lat siedmdziesiątych i osmdziesiątych zeszłego stulecia, co jeszcze nieraz dziś wie dzie swój niewczesny żywot, to wówczas wpadnie nam w oko natychmiast wielka prostota i trzeźwość, charakteryzująca właśnie najlepsze nowsze prace. Ornamentalne zdobnictwo znika często zupełnie, a jeśli występuje, to posługuje się chętnie najprostszymi motywami i hołduje prymityzmowi, przypominającemu dzieciństwo ludów. Rozbrzmie-

wają tu pramelodye sztuki, które ongiś Semper poruczył odnaleźć artystom. Jakaż przyczyna tej prostoty? Może ubóstwo myśli lub fantazyi? Albo modne naśladownictwo Anglików, u których już dawniej wystąpiła na jaw taka sama prostota? Ani jedno, ani drugie. Ta prostota ma swój głębszy i uzasadniony powód w słusznym pojęciu, że chcąc z istniejącego obecnie, babilońskiego zamieszania stylów dojść do jedności stylu nowego, trzeba zacząć od początku i rozpocząć drogę od najniższych i zarazem najtrwalszych podstaw artystycznej twórczości. Cóż pomogą bowiem wszystkie ideologiczne dążności, gdy sztuka jeszcze nie zdołała zapuścić korzeni w realnym gruncie? Takim zaś gruntem dla sztuki stosowanej — a zaliczam do niej i budownictwo — jest przedewszystkiem rzemiosło. Jakże możliwem być miało piękno artystyczne, dopokąd nie zdołano nadać rękodzielom charakterystycznej dla nich piękności? Stwórzmy najpierw piękne wyroby rzemieślnicze, a potem dopiero będziemy mogli pomyśleć o nadaniu sztuce stosowanej nowego artystycznego życia.

Już oddawna wiemy o tem, że każde rękodzieło, choćby służyło celom najpospolitszym, może i powinno być pięknem; że więc piękno nie jest bynajmniej przywilejem poszczególnej grupy prac sztuki stosowanej, lecz czemś, co przynależy każdemu wytworowi rąk ludzkich. Parę butów, drabinę, garnek, latarnię, taczki i t. p. przedmioty każdy nazwie wytworami rzemiosła. Natomiast

złoty puchar, koronkę brukselską, świecznik, monstrancję, wenecki kielich uważać będzie za wyroby sztuki stosowanej. Przedmioty grupy pierwszej możnaby też bezwątpienia w danym razie przemienić na wyroby sztuki stosowanej — nawet taczki mogą nabrać charakteru artystycznego — zwykle jednak go nie posiadają i są tylko pospolitymi wyrobami rzemiosła. Czyż jednak pomimo to nie roszczą sobie prawa do piękna? Bo czyż przeciwstawienie pracy rzemieślniczej i artystycznej ma być zarazem przeciwieństwem piękna i brzydoty w tem znaczeniu, jakoby wytwory sztuki stosowanej były piękne, wyroby rzemiosła natomiast brzydkie? Wcale nie. Piękno można znaleźć zarówno tu jak i tam. Piękno przenika cały wszechświat; ono przemieniło chaos wszechrzeczy w cudowny kosmos; winno też więc mieć udział w tem wszystkim, cokolwiek człowiek czyni i tworzy. Objawy jego są jednak bardzo różnorodne i zawsze zależne od rodzaju i natury przedmiotu, który owionie swoim tchnieniem. Latarnia stojenna może być równie piękna, jak latarnia w hali książęcego pałacu, ale nie stanie się nią przez to, że do jej ozdoby zapożyczę sobie u tamtej motywów. Co tu na miejscu, tam będzie dziwołogiem. Na tem właśnie cierpi modny dziś sposób budowania. Ze świątyń, pałaców i kościołów zapożyczamy słupów i innych części składowych i przenosimy je na zwykle domy mieszczkańskie lub prozaiczne domy towarowe. Jak gdyby przez to nabierały piękności!

Latarnia stojenna jest wytworem rzemiosła, piękno jej też musi być do tego zastosowaniem; ozdobna latarnia jest znowu wytworem sztuki stosowanej i takim też musi być charakter jej piękna. Czyż istnieje jednak piękno rzemiosła, któreby się różniło od piękna sztuki stosowanej? Na to pytanie należałoby stanowczo tak odpowiedzieć. Istnieje piękno rzemiosła, możnaby je skutkiem blizkiego związku z techniką również nazwać pięknem technicznym i ono różni się od piękna sztuki stosowanej. Zauważyć jednak należy, że piękno w rzemiośle i w sztuce stosowanej nie stanowią wcale przeciwieństwa, lecz są różnicami w stopniu, a piękno rzemiosła staje się podwaliną piękna w sztuce stosowanej. Każdy przedmiot sztuki stosowanej winien być prawidłowym wyrobem rzemieślniczym, z czego nie wynika, aby każdy piękny wyrób rzemiosła był zarazem produktem sztuki stosowanej.

Piękno rzemiosła właśnie najbardziej leży na sercu naszym modernistom. Jemu oddani są całym sercem, w niem widzą jedną z najtrwalszych podwalin swojej działalności i dlatego sprostać jego wymogom jest ich gorącym usiłowaniem. Kto więc niema zrozumienia i odczucia dla piękna w rzemiośle, nie może też mieć zrozumienia i serca dla tego wszystkiego, co nasi nowocześni mistrze budują i tworzą. Zajmijmy się tedy nieco sprawą piękna w rzemiośle, a następnie postawmy sobie drugie pytanie, jak się to dzieje, że nie zadawa-

lamy się rzemieślniczem pięknem, lecz że i w rzemiośle dążymy do artyzmu i dochodzimy w ten sposób do sztuki stosowanej.

Rzemieślnikowi, który mnie zapyta, w jaki sposób wyroby swoje ukształtować nie tylko praktycznie, ale i pięknie, odpowiem: Ukształtuj je zgodnie z ich celem, a wówczas będą one nie tylko użyteczne, lecz także piękne. Zgodność z celem jest pierwszorzędną zasadą twórczą w rzemiośle, a rzemieślnik niepuszczający jej z oka i kierujący się nią aż do najdrobniejszych szczegółów, zawsze doprowadzi do tego, że jego wyroby będą miłymi dla oka. »Dąż przedewszystkiem do zgodności z celem, a wówczas piękno samo przez się stanie się twoim udziałem« należałoby powiedzieć każdemu rzemieślnikowi. Forma, będąca jasnym i zwięzłym wyrazem swego celu, zawsze wywoła nasze upodobanie. W tem leży właśnie niezwykły wdzięk pięknych form architektonicznych. Wszak one nie są niczem innym, jak uwidocznieniem w naszym uczuciu wprawdzie wyraźnie istniejących, ale niewidzialnych sił, które ujawniają się raz w sposób poważny i dobitny, kiedyindziej znowu w swobodniejszej formie. Jakże zadowoleni jesteśmy, gdy wobec uszeregowania greckich kolumn, strzelistej budowy gotyckiej, lub też organicznie ukształtowanej konstrukcyi żelaznej czujemy: tu ujawniła się zgodność z celem i określiła rodzaj formy. W pierwszych dwóch przykładach współdziałają wprawdzie jeszcze inne

czynniki piękna, wszystkim trzem jednak jest wspólne piękno użytku. Czy nie działa estetycznie maszyna parowa, skonstruowana wedle prawidłowych zasad; czy nowoczesna lokomotywa pośpiesznego pociągu widokiem swym nie zadowala poczucia piękna? Czyż nie są pięknymi bicykl, czółno, żaglowiec, parowiec, pancernik, ekwipaż, sanki, instrument mierniczy, cyrkiel, teleskop i tyśiące innych przedmiotów, którychby nikt nie zaliczył do dziedziny sztuki stosowanej? Są one bezwątpienia piękne, piękniejsze niż przeważająca liczba budowli, co ujrzały światło dzienne w 19 wieku; piękniejsze nawet niż wiele obrazów i rzeźb, których jedyną racją istnienia jest przecież tylko piękno.

Mówiąc o pięknie maszyny zauważył subtelnie genialny konstruktor maszyn Riedler: »Tak samo jak wieża kościelna różni się od maszyny i służyć ma innym celom, tak też forma i styl obu winny być rozmaite. W budowie maszyn nie istnieje forma niezależna od praktycznego celu. Dopiero gdy zadośćuczyniono wymaganiom użytku, można gwoli zewnętrznemu wrażeniu swobodniejszych jąć się kształtów.« Gdybyż nasi rzemieślnicy, artyści i architekci zechcieli się trzymać tych zasad! Wówczas powstawałyby z pewnością większa ilość dzieł, których kształt byłby naturalnym wyrazem ich celu; nie trzebaby też tak często skarżyć się na bezrozumną igraszkę form. Maszyna zawiera w sobie nieraz więcej pier-

wiastków piękna niż cały magazyn wyrobów sztuki stosowanej. Przypatrzmy się bliżej łącznikowi między wodzikiem, a korbą maszyny parowej. Czyż nie wywołuje on zadowolenia estetycznego swoim zgrubieniem ku środkowi? Zgrubienie to ma zupełnie określony cel, gdyż sztabę narażoną kolejno na ciśnienie, ciągnięcie i siłę zamachową, zabezpiecza w tym miejscu, gdzie niebezpieczeństwo złamania jest największe. Cel ten spełnia sposobem tak prostym i naturalnym, że wywołuje w zupełności nasze upodobanie. Tak samo podoba nam się oparcie o parabolicznym przekroju podłużnym. Dlaczego jednak podoba nam się kształt taki lepiej niż przekrój prostokątny? Ma to swoje zupełnie określone uzasadnienie statyczne. Oparcie o przekroju prostokątnym jest zawsze najbardziej narażone na złamanie w punkcie podparcia t. zn. w razie przeciążenia złamanie nastąpi zawsze w tym punkcie. Oparcie będzie więc wtedy racjonalnie zbudowane, gdy przy skoncentrowanem obciążeniu opór przeciw złamaniu będzie wszędzie jednakowy. Tak właśnie się dzieje przy przekroju parabolicznym. Masa leżąca poza parabolą jest zupełnie bezcelową, powiększa jedynie ciężar, a tem samem niebezpieczeństwo złamania. A wszystko, co jest wbrew celowi, będzie zawsze nieestetycznem, podczas gdy zgodność z celem wywołuje nasze upodobanie.

Jeżeli rzemieślnik chce wytwarzać piękne rękodzieła, niechaj idzie na naukę do inżyniera lub

konstruktora maszyn, a nadto niech zawsze kieruje się praktycznym przeznaczeniem wyrobów. W ten sposób samo przez się powstanie piękno rzemiosła, czyli piękno techniczne. Łatwiej wypowiedzieć teoretyczną zasadę, niż w rzeczywistości rzecz jakąś ukształtować zgodnie z jej praktycznym celem. Znacznie łatwiej naśladować stylowo jakiś przedmiot podług starego wzoru, zachowując przytem jego staroświecki charakter; choć i to jest trudne zadanie, któremu nie wielu potrafi sprostać.

Gdy przed dwunastu lub piętnastu laty zwróciłem się do stolarza, aby zamówić szafę na ubrania i stolarz mnie zapytał w jakim stylu szafa ma być wykonaną, zostawiłem mu wolny wybór między renesansem, barokiem albo rokoko. Wszystkie trzy style bowiem miały wtedy równe wzięcie. Jeżeli mi natomiast stolarz pokazał w jakimś dziele, poświęconem meblom, szczególnie piękny wzór, przypuśmy z 1596 r., to powiedziałem mu: »Owszem, zrób mi pan szafę wedle tego wzoru, ale stylowo, t. j. tak, aby szafę wziąć można było za dobrą, starą robotę«. Jeżeli natomiast dziś stolarz mnie się zapyta w jakim stylu chcę mieć szafę i pokaże mi wzór z 1596 r., wówczas powiem mu: »Kochany panie, przecież o stylu niema mowy. Chcę mieć szafę na ubrania. Cóż mnie obchodzi szafa z tamtych czasów. Ten, co sobie kazał zrobić szafę w 1596 r., był przecież całkiem innym człowiekiem, niż ja. Jego ubrania, bielizna, kapelusze i buty były zupełnie różnymi od tych, które

ja chciałbym wygodnie w swojej szafie pomieścić. On nie miał sztywnych koszul, kołnierzyków i mankietów, ani krawatów, przeróżnych spinek i jeszcze wielu innych rzeczy, na które mi potrzeba szuflad i pułek rozmaitej wielkości. Zresztą pan ten miał pewnie w swoim domu znacznie więcej miejsca, niż ja w swoim mieszkaniu. Wtedy jeszcze nie przeprowadzano się tak często z piętra na piętro i można sobie było pozwolić na ciężkie sprzęty. Moja szafa musi być lekka, łatwo ruchoma, a przede wszystkim praktyczna. Zamki chciałbym mieć wedle najnowszej konstrukcyi. Proszę też unikać wszelkich niepotrzebnych ornamentów, umniejszających użyteczność, a w których się łatwo kurz osadza. Piękną ma być jednak szafa pomimo wszystko. Wszak dziś istnieją tak wspaniałe gatunki drzewa i bajcu, których wówczas nie znano. Przez nie możnaby uzyskać zupełnie nowe artystyczne efekty. Przy tej sposobności byłaby mowa jeszcze o wielu innych rzeczach i okazałoby się, że liczba wymagań uwarunkowanych użytkowaniem przedmiotu jest nadzwyczajnie wielka. Jeżeli rzemieślnik rzecz bierze poważnie, przekona się, że pod żadnym względem nie wolno mu działać dowolnie, i że musi się trzymać obowiązkowej marszruty. Nie może z góry sobie powiedzieć: »Przedmiot otrzyma taką lub inną formę«, lecz praktyczny cel przedmiotu naprowadzi go sam przez się, — tak, jak konstruktora maszyn, — na formę najodpowiedniejszą.

Zastosowanie się do praktycznego przeznaczenia danego przedmiotu w najogólniejszych zarysach nie przedstawia jeszcze tak wielkich trudności, jak uczynienie zadość poszczególnym wymaganiom użytku. Wszak dopiero od ich wypełnienia zależy miara piękna w rzemiośle. Nie sztuką byłoby skonstruować krzesło, na któremby człowiek nie skulawiał od siedzenia; to potrafi każdy początkujący rzemieślnik. Natomiast potrzeba wiele zastanowienia, studyów i doświadczenia, aby wniknąć w poszczególne wymagania rozmaitego użytku np. krzesel i dopiero na podstawie tych wymagań wydedukować — zupełnie bez wzoru — najodpowiedniejszą, charakterystyczną formę.

Jakkolwiek wszystkie krzesła służą jako ruchome sprzęty do siedzenia, to jednak między jednym krzesłem, a drugim zachodzi wielka różnica. Pokój mieszkalny wymaga innych krzesel, niż jadalnia; różne od tych są krzesła w salonie; a znowu odmienne wymagania stawiamy do krzesła w pracowni. Krzesło ogrodowe jest czemś zupełnie odrębnem, a krzesła kuchennego nie mógłbym zamienić na krzesło ze sypialni. Nie uwzględniając wcale rodzaju wykonania i ozdoby, krzesła te różnią się swoim rozmaitym kształtem, wynikłym z różnorodności ich użytku. Każdy rodzaj krzesła ma swój typowy, zasadniczy kształt. Krzesło w salonie nie śmie być tak ukształtowane, aby można w niem było rozsiąść się zbyt wygodnie; musi być w niem niejako uwidocznione, że po pięciu lub dziesięciu

minutach należy znowu wstać. Żleby było, gdyby nasze krzesła w pracowni miały ten sam charakter. Ich kształt musi już zawierać w sobie wezwanie do dłuższego w nich przebywania. Przy stole siedzimy całkiem inaczej, niż po obiedzie, gdy popijamy czarną kawę i palimy hawanę. Przy jedzeniu siedzenie jest tylko środkiem do celu, nie śmie więc być zanadto wygodnem i stąd na krześle gładze siedzenie i równe oparcie; po jedzeniu natomiast siedzenie jest samo przez się celem i dlatego krzesło w pokoju mieszkalnym, o miękkiej poduszce siedzenia, oparciu pozwalającym na wygodne przechylenie się, o bokach, na których można oprzeć ramiona, już samym widokiem swoim daje obraz przyjemnego wywczasu.

Wpływ poszczególnych wymagań użytku na kształt przedmiotu najwyraźniej uwidocznia się przy wyrobie obuwia. Celem obuwia jest zawsze ubieranie i chronienie nogi, a najważniejszym wymogiem, aby stosowało się do jej kształtu i było wygodne. Tu użytek występuje bezpośrednio jako twórca kształtu i wyklucza wszelką dowolność. Ale obok tego głównego celu występują też cele uboczne i żądają uwzględnienia. Buciki do ulicy będą inne, niż buciki noszone w salonie. Gdy chodzę po górach muszę mieć inne obuwie, niż wówczas, gdy chcę przechadzać się po morskiem wybrzeżu. Wieśniakowi mało przydadzą się buciki mieszczaucha, a co jest na miejscu w ciepłym klimacie lub o ciepłej porze roku, nie da się użyć

w zimnym klimacie lub w zimie. Podróżnik po Afryce będzie nosił inne obuwie niż Nansen; łyżwiarz inne niż gracz w lawn-tennisa; żeglarz inne niż myśliwy; wyścigowiec inne niż tancerz; czyszczący kanały inne niż linoskoczek. Odmienny użytek dyktuje kształt raz delikatny i miły, a kiedy indziej znowu gruby i trwały; w najściślejszym związku z użytkowaniem pozostaje też wybór materiału zawsze różnego i odpowiadającego celowi. Podczas gdy alpinista potrzebuje butów z trwałą skórą cieplejszą, podróżny nad morzem dobrze zrobi biorąc buciki z żaglowego płótna, gdyż woda morską niszczy skórę. Buciki drewniane są bardzo praktyczne dla wieśniaków, nie na miejscu byłyby jednak na brukowanych ulicach, a zgoła niestosowne w salonie. Mocne, podwójne podeszwy, obite gwoździem, doskonałe są zimową porą, w sali balowej jednak wprawiłyby w kłopot noszącego. Tu wogóle żądamy innego materiału niż do ulicy. Miękka jelenia skórka, lakier, brązowa skóra, jedwab, atlas są najodpowiedniejszymi do tego celu. Panna młoda w bucikach z końskiej skóry o podwójnych podeszwach jest niemożliwą, tak samo jak roznosicielka gazet w trzewikach z białego atlasu. Różnorodny użytek wymaga odmiennego kształtu i materiału. Gdzie uczyniono zadość tym wymaganiom, odczuwamy zadowolenie, będące początkiem estetycznej rozkoszy; natomiast nieuwzględnienie jednego z tych wymagań, wywołuje przykre wrażenie.

Wyraźny związek między pięknem, a praktycznym użytkiem widzimy w kształcie naszych naczyń. Jakże mile działa sam widok zupełnie nieozdobnego imbryczka na kawę, jeżeli ten imbryczek stoi na pewnej podstawie, gdy jego lejek jest należyty, a połączenie między nim a całością takie, że płyn naturalnie i bez wielkiego trudu dostaje się do filiżanki, nie pozostawiając wreszcie kilku kropel na obrusie. Uszko co do formy i grubości ma być wygodne do ujęcia i ułatwiające nam poruszanie imbryczkiem. Czy nie podoba nam się kształt flaszki z reńskiego wina nawet wówczas, gdy zupełnie nie myślimy o jej zawartości? Podoba nam się, gdyż wywołuje uczucie, że tu wszystko zastosowane jest do praktycznego celu. Wysmukły kształt, przy rozlewaniu łatwo dający się ująć jedną ręką; powolne zwężanie się ku szyjce, przyspieszające sączenie się płynu; wreszcie szyjka umożliwiająca naprzemian szczelne zamknięcie, albo łatwe rozlewanie płynu do kieliszka; to wszystko razem łączy się w wywołaniu przyjemnego wrażenia estetycznego, które powstaje zawsze, ilekroć mamy przed sobą obraz rozumnej celowości. A naczynie do mierzenia? Wszak jest ono bezwarunkowo miłym dla oka przez to, że odpowiada swemu celowi w zupełności i to nie tylko kształtem, lecz także materiałem, zastosowanym do wymagań użytku.

Niezmiernej wagi jest znaczenie materiału jako czynnika normującego kształt w rzemiośle

i w sztuce stosowanej. Przez materiał dopiero kształt, uwarunkowany użytkiem przedmiotu, zaczyna nabierać życia i charakteru. Wszakże forma czysto użytkowa nie istnieje wcale, gdyż ten sam użytek wypowiada się rozmaicie w różnym materiale. Mogę zrobić naczynie do picia ze szkła, kamienia, porcelany, z cyny lub drzewa i to każdym razem w tym celu, aby służyło jako dzban na piwo. Jego kształt i charakter będą jednak zawsze rozmaite, gdyż tu decyduje nie tylko użytek, ale także cechy charakterystyczne materiału wpływ swój zaznaczają. Krzesło ogrodowe np. mogę zrobić z trzciny bambusowej, z plecionki słomianej, z żelaza kutego lub lanego, albo z sosnowych płatek. Cel jest zawsze ten sam, ale jakże rozmaite będą te krzesła, bo każdy materiał wymaga poszczególniej konstrukcyi i odmiennego kształtu. Przy wyborze materiału rozstrzyga przedewszystkiem cel, na co zwracaliśmy uwagę, gdy była mowa o obuwiu. Z góry już należy wykluczyć wszystkie materiały nie odpowiadające celowi: ale widzimy, że do jednego celu mogą się nadawać rozmaite materiały, a każdy ma swoje specjalne wymagania pod względem kształtu. Z tem należy się odrazu liczyć przy projektowaniu jakiegoś przedmiotu. Nie mogę bezwarunkowo zrobić planu bez względu na materiał, a potem dopiero zadecydować, czy rzecz wykonam z tego, lub tamtego materiału. W naszych czasach zdarza się to niestety aż nazbyt często,

ale też i wykonanie jest po temu. Od prawdziwych wyrobów rzemieślniczych różnią się takie przedmioty jak kwiaty papierowe od kwiatów żywych. Mają wprawdzie zasadnicze kształty, ale brak im życia, woni, świeżości. Prawdziwe, charakterystyczne rękodzieło wyrasta niejako z materiału i może mieć tylko taki kształt, który specyficzne właściwości materiału we właściwym uwydatnia świetle. Jakież znaczenie ma dopiero należyte użycie materiału w sztuce stosowanej! Podstawą artystycznych efektów w sztuce stosowanej jest wrażenie wywołane materiałem. Każdy surowy materiał wywiera na nasze zmysły odmienne wrażenie i przykuwa je do siebie we właściwy mu sposób. Struktura materiału, jego trwałość, powierzchnia, barwa, reagowanie na światło wywołują w nas zupełnie określone uczucia siły, odporności, jasności, twardości lub miękkości, ciepłoty lub zimna, sztywności lub podatności, elastyczności lub kruchości. Te uczucia, wynikłe z samego widoku kamienia, drzewa, metalu, skóry, gliny, szkła, kości słoniowej i t. d. winny być punktem wyjścia dla artystycznego ukształtowania dzieł. Drzewo ma inną strukturę niż kamień, dlatego też nie można drewnianych kształtów kopiować w kamieniu. Wrażenie znikłoby zupełnie. Co tam wydaje się charakterystycznym, tu sprawia wrażenie zupełnie niestyłowości. Tak samo, gdy kopiujemy kształty metalowe w glinie, lub przedmioty ze szlachetnych kruszców naśladowujemy w zwykłych

metalach. Każdy metal ma właściwą sobie mowę kształtów i tylko gdy swym językiem przemawia, jest w stanie nas zadowolić. O ile wyżej stałaby rzeźba w marmurze, gdyby rzeźbiarze zarazem umieli technicznie opanować swój materiał; większość jednak zna materiał zbyt mało i dlatego nie tworzy bezpośrednio z marmuru. Rozumie się samo przez się, że rzemieślnik znać musi technologiczne właściwości swego materiału i że dopiero na podstawie tych wiadomości może stworzyć rzecz trwałą, użyteczną i dobrze zrobioną. Stolarz np. nieznający dokładnie drzewa, jego skłonności do schnięcia i łamania się, jego giętkości i przydatności do bajcu i politory, nigdy nie zdoła skonstruować dobrego sprzętu. Tak samo kowalowi, garncarzowi, szklarzowi i innym rzemieślnikom nie uda się dzieło bez dokładnej znajomości materiału, bez zdolności wczucia się w ten materiał. Rzemieślnik musi zespolic się zupełnie z materiałem. Wydmuchiwacz szkła powinien przejść w wyobraźni swojej ten sam proces, który przechodzi szkło od rozżarzonego stanu płynnego aż do ostudzenia; bo jakże mógłby już w stanie ognisto-płynnym rozeznąć kształt, właściwy przedmiotowi dopiero po ostudzeniu? A garncarz manipulujący na tarczy, czyż umiałby najprostszy przedmiot wykonać należycie, gdyby wycucie plastyczności gliny nie przenikało go aż do końca palców? Już sam użytek wymaga uwzględnienia właściwości materiału i choćby konstrukcyą przedmiotu

była jak najsubtelniej przemyślana, to jednak nic to nie pomoże, jeżeli z góry nie liczone się z właściwościami materyału. Materyał domaga się swoich praw; utajone w nim siły burzą się i działają niszcząco, gdyż »żywioly nienawidzą tworów ludzkich«. Nienawidzą jednak tylko wówczas, gdy im się gwałt zadaje. Mają w tym względzie zupełnie kobiece usposobienie. Jeżeli ulegamy ich życzeniom i skłonnościom, nienawiść przemienia się w miłość i miasto się sprzeciwiać, wspomagają działalność ludzką. Bez dokładnej znajomości materyału nie można stworzyć piękna w rzemiośle, a tem bardziej w sztuce stosowanej; tak samo jak nie można napisać opisu podróży z okolicy, w której się nigdy nie było. Wprawdzie z sześciu opisów podróży dałby się skleić siódmy — wszak wiele książek powstaje w ten sposób — ale czy taka książka będzie miała wielką wartość, to rzecz inna. Tak samo możnaby przy pomocy dobrych, starych wzorów wykombinować ze zręcznością i dobrym smakiem jakąś rzecz, wykazującą same piękne motywa; ale zdaje mi się, że to nie wzbogaci sztuki, tak jak jej nie wzbogaci poemat złożony przeważnie z pięknych cytatów wielkich poetów. Właśnie to, co nam się najbardziej podoba w tych starych dziełach, a mianowicie ich pierwotność, samorzutność, świeżość z jaką kształty tam jakby wprost wyrosły z materyału, tego właśnie brak owym kompilacyom. Napatrzyliśmy się do syta tym wszystkim naśladownictwom renesansu, baroku i rokoka i tę-

sknimy za naturą, i dlatego przedewszystkiem chcielibyśmy w sztuce stosowanej materyałowi zostawić swobodę wypowiedzenia się. Ale o tem później.

Traktowanie materyału chciałoby się porównać do wychowania dzieci. Nietrudno wychowywać wedle jednego szablonu; zaszczepiać i wpajać dziecku pewną sumę reguł co do zachowania się i nadać mu potrzebną dla towarzyskiego życia ogładę. Trudno natomiast wyrzeć wpływ pedagogiczny na rozwój charakteru dziecięcego. Tu nie zdadzą się na nic reguły, prawa, zewnętrzne formy, gdyż każde dziecko wymaga indywidualnego obchodzenia się z niem. Charakter dziecka potrzeba zbadać i uwzględnić i stąd dopiero dzieło wychowawcze może wziąć swój punkt wyjścia. Kto nie zdoła wraz z dzieckiem czuć i myśleć; kto nie potrafi zupełnie wniknąć w świat jego wyobrażeń; kto nie zna zarówno jego dobrych stron jak i jego kaprysów; ten nigdy nie będzie dobrym wychowawcą. Tak też nie podoła wymaganiom zawodu taki rzemieślnik, który — można wprost powiedzieć — nie współczuwa ze swoim materyałem. Dla twórczego mistrza materyał nie jest martwym przedmiotem, lecz uduchowioną siłą. Kto nie spoufalił się z materyałem, nie jest niejako z nim na »ty«, ten nie zdoła wywabić z niego jego kształtów najbardziej subtelných.

Nie jest to wcale przypadkową rzeczą, lecz zjawiskiem najzupełniej uzasadnionem, że ro-

dzaje rzemiosła rozróżniamy wedle materiałów; że mówimy o robotnikach drzewnych, metalowcach, kamieniarzach, szklarzach i t. d. i że każda z tych grup dzieli się jeszcze wedle materiału na poddziały; że np. istnieją osobni robotnicy pracujący w żelazie, miedzi, złocie; że mamy osobnych tkaczy płótna, wełny, jedwabiu; że jedni garncarze dostarczają fajansów, inni porcelany, jeszcze inni wyrobów kamiennych. Słowem potrzebne jest zupełne spoufalenie się z materiałem, aby doprowadzić do doskonałości w rzemiośle. W tym celu należy ograniczyć się do jednej gałęzi rzemiosła, albo do takich grup, które zbliżone są pokrewieństwem materiału. Ktoby chciał grać na wszystkich instrumentach — w żadnym nie doprowadziłby do mistrzostwa. Artyści, dostarczający wzorów dla sztuki stosowanej, winni tak jak rzemieślnicy, dzielić się wedle materiałów; gdyby każdy z nich ograniczał się do jednej przynajmniej grupy, srogię przewinienia przeciw materiałowi z pewnością byłyby rzadsze. Przyznaję, że istnieją też artyści uniwersalni, którzy sprostałiby każdemu materiałowi; ale takie typy Zygrydowe, którym przyroda odsłania utajone dla innych misterya, są bardzo rzadkiem zjawiskiem. To też dla wielkiej masy artystów, zajętych w sztuce stosowanej, specjalizacja jest jedyną drogą do osiągnięcia doskonałości. Z dokładną znajomością materiału łączyć się też musi zupełne opanowanie techniki potrzebnej do jego obrobie-

nia. U rzemieślnika rozumie się to samo przez się, gdyż być rzemieślnikiem, znaczy posiadać wyrobienie techniczne. Artysta, sporządzający projekty, musi mieć także wiadomości techniczne, bo bez nich nie zda mu się na nic znajomość materiału. Większość materiałów pozwala na rozmaite traktowanie pod względem technicznym. Żelazo można obrabiać w stanie zimnym lub gorącym; można je łąć, kuć, krajać, ryć, trawić, klepać i prasować. Obok leiznej srebrnej mamy wyroby klepane ze srebra, a od nich różnią się roboty ryte. Skórę można wyciskać, prasować, krajać, ryć, bajcować, albo ozdabiać na sposób mozaiki. Szkło można wydmuchiwać w rurkach na powietrzu, albo w odpowiednich formach. Garnki mogą być wylewane w formach, albo też formowane na tarczy. Materye bawełniane można tkać na warsztacie lub ozdabiać wzorami pod prasą. Materiał jest zawsze ten sam, ale technika każdym razem zmienia charakter wyrobu. Robota wyrzynana na skórze ma z góry całkiem inny charakter, niż skóra wyciskana zapomocą metalowego stempla. Dlatego niemiałoby sensu, gdyby sporządzano metalowy stempel wedle ornamentu wycinanego w skórze, a potem chciano go użyć do wyciskania na skórze tego samego wzoru. Każdy rodzaj techniki ma swą własną mowę kształtów, a znać ją, jest koniecznym obowiązkiem każdego, kto chciałby pracować dla sztuki stosowanej w kierunku artystycznym. Komu brak zrozumienia i odczucia dla technicznej strony

wyrobów, temu brak po prostu zasadniczej podstawy artystycznej twórczości. W tem miejscu należy też wspomnieć o stosunku roboty maszynowej i ręcznej. Każda z nich ma swoje uzasadnienie i dlatego niedorzecznie jest z góry już odzywać się lekceważąco o masowej produkcji maszynowej. Fabryczne wyroby mogą także być piękne i trwałe, a obok sztuki stosowanej przemysł artystyczny ma zupełne uprawnienie. Wyrobom tym chyba zaszkodziło w opinii ogółu to, co rzeczywiście zarzucić można masowej produkcji fabrycznej, zalewającej rynki sztuki; mianowicie że po prostu wypierają się swego fabrycznego, maszynowego pochodzenia, nadając sobie pozory dzieł sztuki stosowanej. Już sam kształt winien świadczyć o pochodzeniu maszynowym; tak samo jak też na dobrem rękodziele widocznem musi być piętno jego swobodnego technicznego wykonania. W swoich głębokich i gruntownych spostrzeżeniach o stylu Semper zwraca dobitnie uwagę na to, że w każdym wypadku charakter dzieła winien się wypowiedzieć jak najwyraźniej i to nie tylko wogóle, ale i pod względem zależności od materiału i zastosowanej techniki. Rzecz klepana w metalu niechaj wyjdzie gotowa zupełnie z pod młota, bez najmniejszej pomocy cyzelerskiej. Posąg wylany ze spiżu będzie tem doskonalszy, im mniej popsuto jego powierzchnię piłą, dłutem lub rylcem. Robota artystycznego kowala obejść się musi bez pomocy cyzelerera; winna raczej jeszcze sypać iskry, rozbrzmiewać dźwię-

kiem kowadła, a piła nie śmie swem skrzypieniem psuć harmonii. Tak samo i odlew z brązu niechaj mówi sam przez się. Inne siły techniki metalowej, użyte dla ułatwienia procesu twórczego, niechaj będą zupełnie niewidoczne, albo też wystąpią tylko jako czynnik pomocniczy przy nadawaniu kształtu. Charakter maszynowej produkcji powinien też zniknąć wszędzie, gdziekolwiek maszyna uskutecznia tylko pracę przygotowawczą, artyście pozostawiając wykończenie. Lecz gdy maszyna dostarcza gotowych wyrobów, wyroby te powinny w swoim ogólnym charakterze mieć to wyraźnie zaznaczone. Ręką wykończony medal inaczej ma wyglądać, niż medal lany; ten znowu inaczej, niż medal prasowany. Robota maszynowa niechaj się różni od rękodzielniczej tak samo, jak druk od pisma. Wszak dla druku mamy specjalne czcionki, więc też i prace maszynowe mieć winny swoje typowe formy. Pismo, naśladowane w druku, ma zawsze coś twardego i martwego w sobie. Wielcy artyści nie wahają się dziś pracować zarówno dla sztuki stosowanej jak i dla przemysłu artystycznego i to jest radosnym objawem, który świadczy zarazem o zdrowiu naszych stosunków artystycznych. Nowoczesny afisz np. jest dowodem tego jak wielkie powodzenie może mieć gałąź przemysłu artystycznego, gdy artyści dokładnie są obznajomieni z środkami technicznymi i mają na oku jedynie praktyczny cel przedmiotu. Afisz przestał być re-produkcyą olejnych lub akwarelowych obrazów

i nabrał wyrazistego charakteru obrazowego pisma przez zastosowanie dwuwymiarowych postaci i nie-licznych, lecz mocnych tonów barw. Afisz powinien działać jak nagły odgłos fanfary — powiedzieć pewien Francuz. Powinien się utrwalić naj-przełotniejszemu spojrzeniu, a za pośrednictwem wzroku wypalić się w pamięci. To jest jego celem, a kto osiągnie ten cel najprostszymi środkami, ten jest mistrzem.

Piękno w rzemiośle powstaje wówczas, gdy pod każdym względem uczyniono zadość wymaganiom materiału i celu. Każde rękodzieło bez względu na cel, któremu służy, musi posiadać te zalety. Bez nich niema mowy o trwałości i użyteczności przedmiotu. Piękno to jest naturalnem następstwem celowego i zdrowego obrobienia rękodzieła. Jest to to samo piękno, które w przyrodzie jest widomym znakiem zewnętrznego i wewnętrznego zdrowia. Gdzie jego brak, wnioskujemy o stanach chorobliwych. Bo każde rękodzieło powinno być zdrowe i dobrze zbudowane, t. zn. skonstruowane z dobrego i odpowiednio do swej natury traktowanego materiału. A to, co obowiązuje w rzemiośle, odnosi się też do sztuki stosowanej. Tak ale — i to jest ważna kwestya — czem jest właściwie sztuka stosowana? Czyż można więcej wymagać od rękodzieła ponadto, by jego piękno świadczyło o zdrowiu? Gdy już uczyniono zadość wymogom materiału i użytku, czy już nie dokonano wszystkiego? Czy wszelki inny doda-

tek nie byłby już niepotrzebną zabawką? Czyż jeszcze trzeba specjalnego piękna, któreby przedmioty użytku przekształcało na dzieła sztuki? Czy jest w tem sens i głębsze uzasadnienie?

Takie pytania i zarzuty, może dla niejednego słuszne, najlepiej zbić przez wskazanie na fakt, że choć w życiu bardzo cenimy zdrowie i choć nas raduje widok człowieka zdrowego, to jednak niezadawaliśmy się tem bynajmniej. Żądamy od naszych bliźnich jeszcze czegoś więcej; zdrowa twarz nie wywoła zupełnego zadowolenia, jeżeli równocześnie nie ma na niej śladów wyobraźni, ducha, dowcipu. Przedmiot, skonstruowany tylko gwoli użytku, podobny jest. rzecz można, do człowieka, działającego jedynie wedle zimnych reguł obowiązku. Użyteczność rozumie się sama przez się, tak jak moralność i nikt spełnienia obowiązku nie może brać za rzecz niezwykłą. Żądamy jeszcze czegoś. Radzibyśmy, aby nawet ci, co nam służą, obowiązek swój wypełniali chętnie; żeby się nie dawali powodować przymusem moralnym, ale skłonnością i miłością. Zawsze też starać się będziemy o stworzenie takich warunków, w którychby to było możliwem. Nie każde spełnienie obowiązku musi iść w parze ze skłonnością; przysługa jednak nie może tylko ślepo ulegać obowiązkowi. Nie ten będzie najlepszym żołnierzem, co tylko dlatego spełnia służbę, że ją obowiązek nakazuje; ale w danym wypadku zawsze taki okaże się najlepszym, w którego sercu żyje podniosłe uczucie,

że służy wielkiej sprawie i że działa z pożytkiem dla ojczyzny. Z tego jednak bynajmniej nie wynika, żeby z zamiłowaniem odbywał marsze, ćwiczenia karabinem, przysiady i t. d. Spełniać swój obowiązek, a spełniać go chętnie, to dwie zupełnie różne rzeczy i ta różnica właśnie dzieli wyroby rzemiosła od dzieł sztuki stosowanej. Tamte wypełniają swój obowiązek, ale też nie ponadto, w tych zaś mamy wrażenie, jakby służyły nam chętnie, jak gdyby przysługa nie sprawiała im trudu, lecz przeciwnie radość. Tamte przypominają niewolników, zmuszonych nam służyć i czyniących obowiązkowo zadość temu przymusowi; te natomiast są drogimi przyjaciółmi, którym miło oddać nam przysługę. Jedne i drugie oddają usługi, ale rozmaitego rodzaju. Tak samo jak niedobrze czujemy się w towarzystwie ludzi, kierujących się zimną obowiązkowością, tak też nieprzyjemnie nam w miejscu, którego sprzęty, wedle pięknych słów Szillera, mają »niewolniczy kształt swego praktycznego przeznaczenia«. Kształty czysto użytkowe, zarówno jak ludzie obowiązku, mają w sobie coś niepewnego. Wszak wiemy, jak bezradnym staje się człowiek obowiązku w chwili, gdy następuje kolizya obowiązków. Wówczas brak mu oparcia i wpada w rozpacz. Taki człowiek zna tylko reguły, a wszystko, co się w tych regułach pomieścić nie zdoła, wprawia go w kłopot. Komu jednak przyświeca wielka idea, ten potrafi znaleźć się w każdym położeniu. Wielka miłość nie po-

gardza regułami obowiązku, ale jeszcze bardziej je uwzględnia. Tak samo dzieje się w sztuce stosowanej: Gdzie ze zmysłem praktycznym kojarzy się prawdziwa miłość piękna, piękno nie odbiera rzeczom ich kształtu odpowiadającego celowi, lecz ujawnia go w ponętniejszej i bardziej olśniewającej formie. Piękno wskazuje, jak pod tymi samymi warunkami użytku możliwy jest cały szereg rozmaitych kształtów; ono znosi jednostajność; ożywia bujnym życiem logiczne wymagania rozumu; martwej materii nadaje żywego ducha, a wszystko to potrafi, gdyż ogień, którym darzy ludzi, jest tak samo jak prometeuszowy, boskiego pochodzenia.

Zwykły, utylitarny kształt daje nam za mało; żądamy jeszcze, aby przedmioty naszego otoczenia miały charakter tej sfery życiowej, dla której zostały stworzone. Aby posiadały nie tylko cechy realne, ale zarazem piętno swego idealnego przeznaczenia. To już nie jest żądanie praktyczne, ale raczej uzasadnione idealizmem natury ludzkiej. Dlatego też i sztuka stosowana może się tylko tam rozwinąć, gdzie istnieje zrozumienie dla idealnych wartości życiowych. Nasza idealna natura wymaga, by wygląd przedmiotu odpowiadał nastrojowi, w którym się znajdujemy, gdy się przedmiotem mamy posługiwać. Tam gdzie włada realna praca: w biurze, warsztacie, w kuchni, albo w laboratorium, tam też prosty kształt praktyczny zupełnie jest na miejscu i niema potrzeby wychodzić poza

zakres piękna rzemieślniczego. Ale w jadalni, gdzie nie tylko chcemy głód zaspokoić, lecz zarazem rozzerwać się swobodną pogawędką; w pokoju mieszkalnym, gdzie spędzamy chwile wywczasu; w salonie, gdzie skupia się wykwintne życie towarzyskie; w sali balowej, gdzie wesołość dźwiri berło; w teatrze, gdzie wyobraźnia najsilniejszych doznaje podnieć, i w kościele, gdzie duch wznosi się do Przedwiecznego — tam wszędzie nie wystarcza zwykły kształt użytkowy. W takich warunkach, przedmioty winny mieć piętno swego idealnego przeznaczenia, aby mogły wywołać nasze upodobanie.

Na pierwszy rzut oka powinniśmy poznać, czy kielich jest przeznaczony dla zastawy biesiadniczej, czy też dla świętych celów kościelnych; inny wygląd będzie miało krzesło w domu mieszczańskim, a inny krzesło w książęcym pałacu. Zupełnie słuszne uczucie każe nam się w święta inaczej ubierać niżli zwykle i przy uroczystych okolicznościach zastawiać stół lepszym, wykwintniejszym naczyniem; ono także sprawia, że lepszy gatunek wina pijemy z delikatniejszych, szlachetniejszych niejako kieliszków. Tu nie rozstrzyga cel praktyczny — gdyż zwykły kieliszek tak samo go spełni — lecz raczej uzasadnione uczucie estetyczne, że szlachetniejszej zawartości szlachetniejsze kształty winny odpowiadać. Posługując się słowem »szlachetny«, zaznaczamy już czynnik idealny, bo szlachetnem nazywamy to, co ma na sobie piętno ideału. Z tego

wszystkiego wynika jasno, że przeobrażenie się prac rzemieślniczych w dzieła sztuki stosowanej nie jest bynajmniej igraszką, wynikłą z potrzeb zbytku. Ma swe uzasadnienie w idealnych skłonnościach człowieka, nie zadawalającego się nigdy tem, co jest tylko naturalne i pożyteczne, lecz dążącego zawsze do wyższych celów. Z tego wynika też zarazem, że z chwilą, gdy czynniki idealne zaczynają określać kształt i ozdoby przedmiotu, kończy się czynność rzemieślnika, a zaczyna działalność artysty. W ten sposób wyrasta drogą naturalnego rozwoju z piękna w rzemiośle piękno sztuki stosowanej. Rzemieślnik nadaje przedmiotowi jego realny charakter, artysta zaś idealne piętno. Środkami do tego są: uszlachetnienie materiału i zdobnictwo ornamentalne. Nadają przedmiotowi piętno artystyczne już przez to, że dobieram szlachetniejszego materiału, wprowadzicie niewymaganego przez użytek, ale też niesprzeciwiającego mu się, natomiast barwą, połyskiem, strukturą i naturalnym rysunkiem powierzchni mile działającego na zmysły. Nieznacznie przechodzi tu piękno rzemiosła w piękno sztuki stosowanej. Artystyczny nastrój naszych czasów sprawia, że podkreślamy właśnie tę stronę sztuki stosowanej. Zupełnie słusznie artysta, zanim zabierze głos, daje się wypowiedzieć materiałowi, a przytem stwarza takie warunki, aby specyficzne właściwości materiału dokładnie się uwydatniły. Potrzeba wielkiego artyzmu i subtelności, aby przy sporządzeniu

jakiegoś przedmiotu, lub przy dekoracyi jakiegoś miejsca w ten sposób ustopniować materiały pod względem tonu i połysku, ażeby współbrzmiewały razem, jakby w przezrystym akordzie i zlewały się w harmonijną całość. Tu właśnie sztuka plastyczna schodzi się z muzyką. Muzykalna harmonia, powstająca ilekroć szlachetne materiały współdziałają w pięknym zespole, jest jedną z podstawowych zasad przy osiągnięciu piękna w sztuce stosowanej. Jeżeli w tym względzie dziś tak smutne panują stosunki, to dzieje się to tylko dlatego, że wśród artystów dekoratywnych tak wiele jest niemuzycznych w powyższem znaczeniu. Niestety to samo dałoby się powiedzieć o wielkiej masie publiczności. Gdyby oko przeciętnie tylko w połowie było tak wykształcone jak ucho, nie pozwoliłoby na wszystkie przeraźliwe dysonanse, na które natknąć się musi na każdym kroku na ulicach wielkomiejskich; dysonanse zamieniające w torturę pobyt w salonach i pokojach mieszkalnych. Wówczas też może nie byłoby tyle ludzi obojętnych, bezradnych lub nieprzychylnych wobec wspaniałych dążeń, zmierzających do przywrócenia sztuce jej naturalnej harmonii.

Podniesienie efektu materiału nie jest jednak jedynym i najdoskonalszym środkiem do uwydatnienia idealnych przeznaczeń przedmiotu. To się dzieje dopiero w całej pełni zapomocą ornamentu. Muzyk przemienia się w poetę. Czem jest właściwie ornament i jaki jego cel? W każdym razie

jest zdobniczym dodatkiem, leżącym poza zakresem celów praktycznych. Jeżeli się nadto wie, jak go 19 wiek wypaczył, jak bardzo powierzchownem i dowolnem było jego zastosowanie, to pojmiemy dlaczego wiele osób uważa go za rzecz niepotrzebną, przekładając gładkie, nieozdobne płaszczyzny. W rzeczywistości ornament nie jest bynajmniej niepotrzebną rzeczą, ale raczej wspaniałym środkiem artystycznym, unoszącym przedmioty poza sferę prostego użytku i nadający im piętno duchowego wyzwolenia. Ornamentem ozdobiony przedmiot nie wykonywa służby, lecz swobodnie oddaje przysługi. W ten sposób wnosi w życie pogodę właściwą jedynie sztuce. Tak samo jak nasi bliźni i przedmioty użytku powinny spoglądać na nas wesoło i z uśmiechem. Uśmiech jednak niechaj nie będzie grymasem, lecz naturalnym wyrazem wesołości i wyzwolenia. Ornament głosi zwycięstwo wolnego ducha ludzkiego nad materyalną koniecznością. Jak wyzwalające słowo poety, tak i ornament rozpętuje ducha, drzemiącego na dnie naszego uczuciowego życia. Dlatego też ornament jest właściwym wyrazem malarza-artysty. Jest to czyn wolnego człowieka, ale ta wolność chce, aby ją ciągle zdobywano na nowo. Przedewszystkiem materyał i użytek wysuwają na plan pierwszy swoje wolność pętające wymagania. Np. krzesło: Wdzięcznie rzeźbione kwiaty i z pośród nich wyglądające główki aniołków zdobią oparcie. Są one rzeczywiście ślicznie pomyślane i wykonane w duchu

materyału, ale gdy siadamy, czujemy główki aniołków na plecach i przeklinamy cały ornament. Swobodę ornamentyki krępują też bardzo wymagania materyału. Niby ołowiany ciężar, obniża lot fantazyi artystycznej pytanie: »Czego wolno mi żądać od danego materyału?« O tę skałę rozbija się niejedno usiłowanie artystyczne. Żeby tylko wymienić jeden przykład — jak źle bywa pojmowany charakter granitu i jak straszny obraz mizeryi artystycznej przedstawiają wskutek tego cmentarze! Poza tem jeszcze inne mamy przeszkody. Wprawdzie nie każdy ornament musi coś oznaczać, lub mieć symboliczne znaczenie, ale nie śmie też być bez sensu, lub w sprzeczności z tem, co zdobi. Nie trzeba iść tak daleko jak ów introligator, co się wzbraniał książkę oprawić w niebieską okładkę, gdyż tam była mowa o przylądku Dobrej Nadziei. Natomiast nie uchodzi zdobić szklanki na piwo kwiatem brodawnika, a album na poezye ostem. W zastosowaniu ornamentu nie tkwi jeszcze największe niebezpieczeństwo. Leży ono w samej twórczości ornamentalnej, poruszającej się stale między dwoma biegunami: między naturalnością i dokładnością matematyczną. Nie wolno jej nigdy zboczyć z tej drogi, jeżeli chce dojść do celu. Jak między Scyllą i Charybdą trzeba umiejętnie sterować między owymi przeciwieństwami, gdyż możnaby ugrząść na sztywnym szematyzmie, lub prozaicznym naturalizmie. Kompromisy nie zdadzą się na nic, a szczęśliwie przedostanie się tylko ten,

kto geniuszem swym odgadnie tajemnicę ujęcia żywej rzeczywistości w matematyczną prawidłowość. W ten sposób prawo zostaje spełnione, a wykonywanie praw jest właśnie swobodą. Żaden podręcznik nie uczy w jaki sposób dojść do tego, sztuka jednak udowadnia, że to jest możliwe. Daje nam na to dowody zarówno w swoich wielkich objawieniach jak i w najbardziej niepozornym ornamencie. W ten sposób w sztuce znajdujemy rozwiązanie wielkiej zagadki życiowej, jak można być równocześnie związanym i wolnym. Cud ten się dokonuje w każdym dobrym ornamencie, stworzonym przez sztukę.

Każdy wiek staje na nowo wobec zadania takiego tajemniczego przenikania się sprzeczności. Każdy spełnia je na swój sposób, stosownie do swego poglądu na przyrodę, uwarunkowanego tysiącnymi czynnikami. Dlatego też i każdy wiek ma swój własny styl ornamentalny. Wiek dziewiętnasty nie miał na to dostatecznych sił i zadowolił się artystycznymi pożyczkami z ubiegłych wieków. W sztuce modernistycznej natomiast proces ten rozgrywa się na nowo i dlatego jej twórczość jest stylową.

Wiele wybitnych mistrzów wzięło się do dzieła, każdy tworząc swoim sposobem i wedle indywidualnych właściwości; pozornie nawet zaprzeczają sobie, ale w rzeczywistości stoją wszyscy na wspólnych podstawach i dążą do tych samych celów. Na razie jeszcze wszystko fermentuje i kłębi

się; brak też stałego osadu ściśle określonych kształtów. Obraz to bogaty, pełen indywidualnego życia, nieograniczony w swych objawach. Radujmy się nim i przyłożmy starań, aby ów prąd ognisty, przenikający teraz sztukę, jeszcze na długo zachował swój żar i siłę. Nie idzie nam bynajmniej o system nowych kształtów; naszym pragnieniem i celem natomiast jest, aby instynkt artystyczny, co każdą rzecz traktuje wedle jej indywidualnych właściwości, rozlał się na przestrzeni całego życia artystycznego; aby ogarnął nie tylko twórców, ale także ogół interesującej się sztuką publiczności. Sztuka winna się skojarzyć z życiem znacznie ściślej, niż to się dzieje obecnie, a także przestać uchodzić za coś od życia oderwanego. Musi stać się wyrazicielką życia, bo tylko w takich warunkach istnieć może styl. Jak odległymi jesteśmy od tego celu, mimo wszystkich usiłowań podjętych przez pół stulecia! Jakie znaczenie sztuka mogłaby mieć w życiu, a jakie ma w rzeczywistości! Jeszcze wiele pozostaje do zrobienia. Nie odnaleziono dotąd naturalnego związku między sztuką a życiem; oba czynniki idą obok siebie nieprzystępne dla siebie i obojętne. Nie czują swego głębokiego powinowactwa i dopiero wielka miłość zdoła je stopić w nierozzerwalny związek.

Żyjemy obecnie w wiosnianej epoce nowej sztuki i tem się tłumaczy jej trzeźwość, cierpkość i prostota w przeciwieństwie do oszołomającej wspaniałości właściwej renesansowemu i rokoko-

wemu zdobnictwu w ich najlepszych przejawach
Ludzie odzywają się o wyczerpaniu, zblazowaniu
i dekadencyi, nie rozumiejąc wcale, że mają do
czynienia z nierozwitem pięknem pączka, który
wyczekuje lata, aby pod wpływem gorących pro-
mieni słonecznych w pełnym stanąć rozkwicie.



BIBLIOTEKA
UMCS
LUBLIN



SPIS RZECZY.

	Str.
Od wydawców	I
William Morris: Sztuka a piękność ziemi	1
Robert de la Sizeranne: Więzienia sztuki	37
Rozdział I. Sztuka wygnana z życia i zamknięta w muzeach	44
› II. Losy uwięzionej sztuki	51
› III. Co przyroda czyni dla dzieł sztuki	65
› IV. Paradoks o »konserwowaniu« dzieł sztuki	74
Jan Rée: O warunkach piękna w sztuce stosowanej	85

—•—

~~URZĘDNIKI
BIBLIOTEKA
SENATU
W KRAKOWIE
SENAT IV.~~

